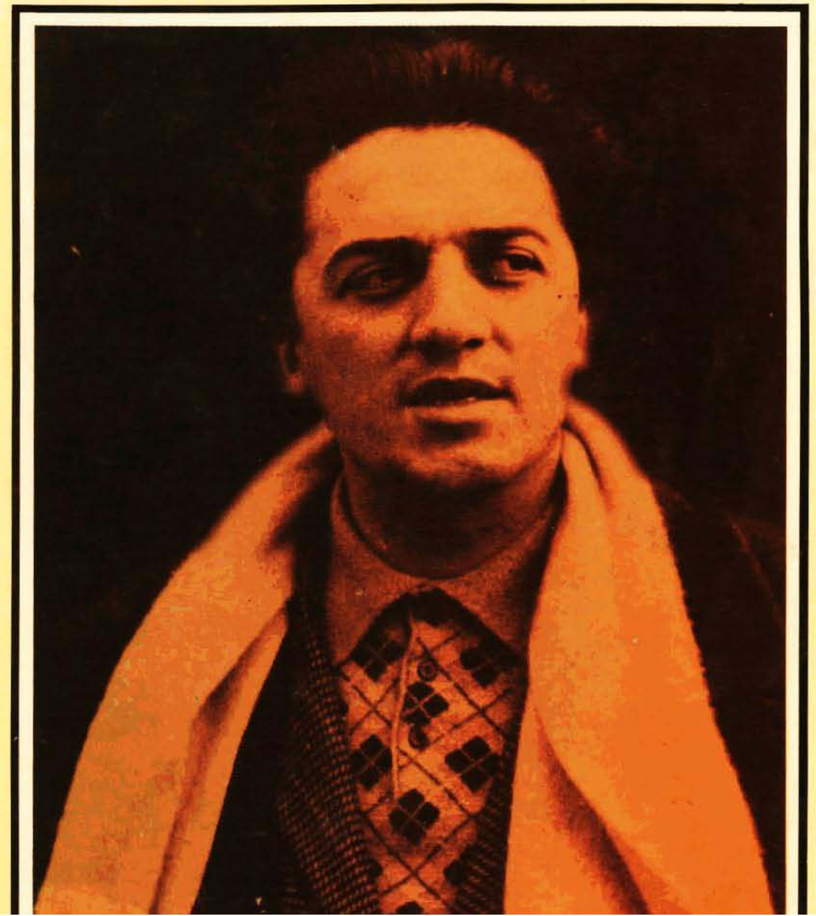
فديركو فيلليني

# أنا فلليني

زبرقي





إعداد : ش. شاندلر
ترجمة : عارف حديفة

الفن السابع ٢٥
منشورات وزارة الثقافة
المؤسسة العامة للسينما

فديركو فيلليني

# أنا فلليني

إعداد : ش. شاندلر
ترجمة : عارف حديفة

منشورات وزارة الثقافة ـ المؤسسة العامة للسينما
في الجمهورية العربية السورية - دمشق ١٩٩٩

العنوان الأصلي للكتاب:

# I, Fellini

## Ch. Chandler

Bloomsbury, London, 1997

أنا فيلليني = I. Fellini/ فديريكو فيلليني؛ اعداد ش. شاندلر؛ ترجمة عارف حديفة. - دمشق: المؤسسة العامة للسينما، ١٩٩٩. - ٤٨٠ص: صور؛ ٢٤سم. - (الفن السابع؛ ٢٥).

١- ٩٢٧: فيلليني، فديريكو ف ٢- العنوان ٣- العنوان الموازي
٤- فديريكو ٥- شاندلر ٦- حديفة ٧- السلسلة
مكتبة الأسد

الايداع القانوني: ع - ١١٠٥/ ٦/ ١٩٩٩

الفن السابع
« ٢٥ »



# الإهداء

الى فديريكو

# مقـــدمة

كان واقع فيلليني يتعدّى حتى أحلامه. ولقد ترك لنا تلك الأحلام في أفلامه التي تُعدُّ تراثاً غنياً. قال: إن أهم موضوع في حياته هو «الأحلام التي هي الحقيقة الوحيدة». وتسا ءل: هل استنفدنا العقل الباطن؟ هل تنتهي الأحلام؟

إن كتاب «أنا فيلليني» هذا هو كلام فديريكو فيلليني خلال الأربعة عشر عاماً التي عرفته فيها، والتي امتدت من عام ١٩٨٠، عندما التقيته في روما، حتى الأسابيع القليلة التي سبقت وفاته في خريف عام ١٩٩٣. لذلك فإن «أنا فيلليني» هو ماحكاه لاماكتبه.

إن كثيراً مما قاله لي قاله في مطعم أو مقهى أو سيارة. كانت هذه الأمكنة تبهجه، وتكشف طبيعته الواضحة الصريحة.

قال لي: هل سنحصل من الناشر على سيارة وسائق عندما تنشرين هذا الكتاب؟ وأجبت: أتمنى ذلك.

وقال: «يجب أن تدوِّني مقداراً كبير من كلماتي حتى أتمكن من مراجعتك اذا رغبت في معرفة شيء من مشاعري في وقت ما. إن البحث عن حقائق الحياة أسهل من تذكر المشاعر.ْوالانسان لايتذكر حياته حسب ترتيبها الزمني، فالنحو الذي سارت عليه هو الأهم، أو هو الأهم في الظاهر. نحن لانتحكم في ذكرياتنا. وواحدنا لايملك ذكرياته بل هي التي تملكه.

أنت مستمعة جيدة. وأنا أتعلّم أحياناً شيئاً عن نفسي مما أسمع نفسي أحكيه لك. لم أكذب عليك عمداً قط، لأنني أثق بك. وأنا لايمكنني أن أكذب على شخص يصدِّق كل ماأقوله.

وبالطبع يمكن أن أكذب على نفسي، وكثيراً ماأفعل ذلك».

اعترف فيلليني أنه قد اكتسب سمعة سيئة فيما يتعلق بالوفاء بالمواعيد، مع أن تجربتي معه كانت نقيض ذلك. كان يقسم لي عادة ليدلل على أنه جادٌ فيما يخص أي اقتراح أقدِّمه. وكلما وافق على أمر لايتحمس له تماماً قال: «أقسم»، وصار القسم نكتة خاصة بيننا تعني أنه سيلبِّي الطلب، ثم صارت نوعاً من كلمة السر، إذ كان يرفع ذراعه اليمنى وهو مغادر وكأنه يقول: «إني أقسم..».

كان فيلليني، بمعنى ما، هو الذي يُجري المقابلة، وهو الذي تجري المقابلة معه في وقت واحد. وهذه المذكرات التي تحكي ما احتفظت به ذاكرته من صور ليست حصيلة مقابلات رسمية، بل حصيلة أحاديث. لم أطرح عليه أسئلة، لأن الأسئلة تشكل الأجوبة، وتحدد الموضوعات. لقد كشف فيلليني في هذه الأحاديث شخصيته الخاصة اضافة الى شخصيته العامة. كان يعجبه قول بيللي وايلدر «ضع ثقتك في غرائزك، تكن أخطاؤك خاصة بك. إن الغريزة دليل أفضل الى الحقيقة من العقل».

قال لي: «إن العنوان قيد. وعلى الانسان أن لايفكر في العنوان أولاً، بل أخيراً، وينبغي أن يكون شاملاً موضوعه قدر الامكان. اذا تقيدت بالعنوان في البداية، ستجد ما تبحث عنه بدلاً من البحث عما هو مثير للاهتمام حقاً، ومناقشته وأنت منفتح الذهن. إن العنوان لايساعدك، بل يرشدك».

كان فيلليني فناناً. وهو قد أشركنا جميعاً في رؤيا فريدة. قال: «إن الأفلام صور متحركة». وكان يعتبر أن صلة أفلامه بالإرث الفني أقوى من صلتها بالإرث الأدبي.

عندما أنظر الى شيء، أحاول أحياناً أن أرى مايمكن أن يراه فيلليني، وأتمنى أن أرى أكثر أو أحسن قليلاً، لابالنظر بل بالمخيلة البصرية، والفضل في ذلك يرجع الى فيلليني.

قال لي: «لديَّ حياة واحدة، ولقد رويتها لك. هاهي ذي شهادتي الأخيرة، وَليس عندي ما أقوله بعدها».

إن هذا الكتاب مقسَّم الى ثلاثة أقسام هي: «فديريكو» و«فديريكو فيلليني» و «فيلليني».

يحكي القسم الأول عن فيلليني الفتى وفيلليني الشاب الذي تأثر أعمق التأثر بالسيرك والمهرجين، وسينما فولجور وأفلامها الهوليودية، والقصص الأميركية المصورة التي طوَّر منها رؤيته للعالم. ويحكي عن انتقاله الى روما، حيث حمل ريميني معه، وانتهى من كتابة المقالات ورسم الصور الكاريكاتورية الى الكتابة للإذاعة والكتابة للسينما، ثم الى الاخراج. وفي روما لقي المرأة التي لم تصبح فقط رفيقة عمره، بل السيدة الأولى في أفلامه وحياته.

ويروي القسم الثاني قصة تحولُّ المُعجب بالسينما الى مخرج، واكتشافه هدف حياته.

أما القسم الثالث فيتحدث عن الرجل الذي تحول الى أسطورة في حياته، وكان أشهر من الأفلام التي صنعت شهرته، وكيف أصبحت الصفة «الفيللينية»المشتقة من اسمه (**Felliniesque**) كلمة مألوفة حتى عند من لم يشاهد فيلماً فيللينياً.

إن أهم شخصية فيما أخرجه من أفلام هي الشخصية التي قلما تظهر في الفيلم، ومع ذلك فهي موجودة على الدوام، وهذه الشخصية هي فيلليني نفسه. لقد كان نجم أفلامه جميعاً، وفي الحياة اليومية كان شخصاً آسراً.

أتذكره كريماً مراعياً مشاعر الآخرين، شاكراً لي اصطحابي له الى وجبة، أو قضائي وقتاً معه، أو هدية قدمتها اليه. قال لي: إن الانسان يواصل الحياة مادام هناك أحياء يعرفونه ويهتمون به.

وأظنُّ أنه على حق. لقد كان فيلليني أكثر اهتماماً بالأفلام الخالدة منه بالخلود الشخصي.

ولد فدريكو فيلليني في مدينة ريميني الايطالية في ٢٠ كانون الأول عام ١٩٢٠..

# القســـم الأول

# فديـريكــو

# الأحلام هي الحقيقة الوحيدة

اذا كنت أعرف شيئاً، فإني أعرف أني لايمكن أن أكون شخصاً آخر. كل انسان يعيش في عالمه المتخيَّل، ولكن معظم الناس لايعونْ ذلك. لاأحد يدرك عالم الواقع، وكل يعتبر، في بساطة، أن تخيلاته الشخصية هي الحقيقة. الفرق بين الآخرين وبيني هي أني أعرف أنني أعيش في عالم متخيَّل - وأفضله على هذا النحو، وأستاء من أي شيء يشوِّش رؤياي.

لم أكنْ وحيد أبويَّ، ولكن كنت أشعر بالوحدة. كان لي أخ أصغر مني قليلاً، وقد أحببته كثيراً، وكان لي أخت أصغر أيضاً. ولكننا لم نعشْ حياة مشتركة، مع أننا تشاطرنا المنزل والأبوينْ.

بعض الناس يستهجن الباطن، وبعضهم يضحك عليه، والبعض الآخر يفعل الأمرين. أما أنا فقد كنت دوماً أحمي خصوصية عواطفي. كان يسرنُّي أن أشارك في الضحك والفرح، غير أني لم أكن أعترف بالحزن أو الخوف.

أن تكون وحدك معناه أن تكون أنت نفسك بكل معنى الكلمة، لأنك تكون حراً في أن تتطور ليس بحسب انقباضات الآخرين. الوحدة شيء خاص، والقدرة على أن تكون وحدك أمر أكثر ندرة. ولقد غبطت دائماً أولئك الذين يمتلكون طاقات روحية، لأن الطاقات الروحية تمنحك استقلالاً، تمنحك حرية يقول الناس إنهم يفتقرون اليها، ولكنهم في الواقع يخشونها. الناس يخشون الوحدة أكثر من أي شيء في الحياة. اذا تُركوا وحدهم بضع دقائق فقط، فإنهم يبحثون عن شخص ما، أي شخص، بغية سدِّ الفراغ. إنهم يخشون الصمت، الصمت وأنت وحدك مع أفكارك، مع المناجاة الداخلية التي لاتنتهي. اذن، عليك أن تحبَّ

صحبك كثيراً، وميزة هذا الحب هو ألا يترتب عليك أن تخسر نفسك بالتوافق معهم، أو أن تكتفي بإسعادهم فقط.

أنا يأسرني أولئك الذين يحيون بلاخوف من العواقب، وينفعلون بلاحيطة، ويكرهون، ويحبون بلاتعقل. وأنظر بإعجاب الى المشاعر البسيطة، والى السلوك الذي لايأبه بالمضاعفات. لم أتعلم قط أن أكون غير مسؤول. ولقد وضعت نفسي دوماً على المحك.

هناك ذكريات مبكرة بقيت معي على الدوام، مع أنها كانت تشحب كلما تقدمت في العمر. وبعض تلك الذكريات أقدم من ذاكرتي اللفظية، لذلك فهي تحيا في ذهني صوراً فقط. وأنا لست متأكداً إن حدثت فعلاً أم لا.

والآن، ومع مرور الزمن، لاأستطيع أن أتحقق إن كانت ذكرياتي أنا أم ذكريات انسان آخر فُرضت عليّ، كما هي حال أكثر ما نتذكر. إن أحلامي تبدو واقعية بحيث أني أتساءل بعد أعوام: هل حدث ذلك لي بالفعل، أم حلمت به؟ ولاأعرف إلا أن تلك الذكريات قد ادعتني، وهي محتفظة بالبقاء كذكريات تخصُّني ما طال بي البقاء. والذين كان في وسعهم أن يشهدوا على صدقها لم يعودوا أحياء، ولو كانوا كذلك، فمن المرجح ألا يتذكروا الأحداث كما أتذكرها أنا، بما أن الذاكرة الموضوعية شيء غير موجود.

-٢-

إن الدمى التي عرفتها وأنا طفل تعيش بين أرسخ ذكرياتي، وتبدو أقرب إليَّ الآن من الناس الذين شغلوا مرحلة الشباب. ولعل السبب هو أنها كانت آنذاك أقرب إليَّ من أناس الواقع، وعلى هذا لمَ لاتكون أقرب كذكريات.

كنت في التاسعة عندما بدأت أصنع الدمى وأقيم العروض. كنت أرسم شخوصاً لدمى مسرحي المصنوعة من الورق المقوّى والصلصال. كان يعيش على الجانب الآخر من الشارع نحّات، ولما رأى دُماي شجعني. قال: إني موهوب، وكان هذا تشجيعاً. ليس هناك أثمن من التشجيع المبكر، وخاصة عندما لايكون استحساناً عاماً، بل على أمر معين. علّمني ذلك النحّات كيف أستخدم الجصّ للرؤوس. أقمت عروضاً وأدّيت كل الأدوار. وهكذا تعودت تأدية كل الأدوار وطورت، في اعتقادي، الأسلوب الذي استخدمته فيما بعد كمخْرج لأوضح للممثلين كيف أرى كل شخصية. وبالطبع كنت أنا الكاتب أيضاً.

ولما كنت في السابعة، أخذني أبواي الى السيرك. صدمتني رؤية المهرجين حقاً. لم أعرف إن كانوا حيوانات أم أشباحاً. لم أجدهم مضحكين. ولكني أحسست احساساً غريباً، احساساً بأن حضوري متوقع. في تلك الليلة وفيما تلاها على مدى أعوام كنت أحلم بالسيرك. وخلال أحلام السيرك تلك شعرت أني عثرت على المكان الذي أنتمي اليه. وفي تلك الأحلام كنت أرى فيلاً عادة.

لم أعرف أن مستقبلي سيكون في السيرك- سيرك السينما. هناك بطلان في حياتي المبكرة، أحدهما هو جدتي، والآخر كان مهرجاً. في صباح اليوم الذي تلا أخْذي الى السيرك، رأيت أحد المهرجين عند النافورة في الساحة. كان يرتدي ملابس الليلة الفائتة. وبدا لي ذلك أمراً طبيعياً. لقد افترضت أنه يرتدي بدلة المهرج على الدوام.

كان ذلك هو المهرج بيرينو Pierino. لم أفزع منه، فلقد أدركت سلفاً أن بيننا قرابة خفية، أدركت أننا شخص واحد. وسرعان ما شعرت أني أماثله في الافتقار الى اللياقة. كانت رثاثة ملابسه المصممة في عناية تنمُّ على شيء يتعارض مع تعريف أمي للياقة. لم يكن في وسعه أن يذهب الى المدرسة في مثل تلك الملابس، ولا الى الكنيسة بالتأكيد.

آمنت دائماً بالفأل في حياتي. ومن المحتمل أن تكون هناك فؤول في حياة كل الناس، إلا أنهم قد لايتعرفونها. لم أتكلم مع بيرينو، ولربما لأني خفت أن

يكون حلماً أو طيفاً إن واجهته بالكلام اختفى. ما كنت أعرف كيف أخاطب مهرجاً، على كل حال. إن أحداً لايمكن أن يقول: جلالة المهرج، ومع ذلك كان بالنسبة لي يفوق أي ملك. كل هذا أحسست به، اذ أن المعرفة لم تكن في المتناول في تلك المرحلة من الحياة. وبعد أعوام كان في وسعي أن أنظر الى ذلك المكان المحاذي للنافورة، وأن أرى ذلك المهرج، رمز حياتي كلها، تحيط به هالة وهو واقف هناك بشيراً بالمستقبل الذي كان ينتظرني. لقد تأثرت بما رأيت، اذ أثار فيَّ شعوراً لايوصف بالتفاؤل. كان يبدو أن السماء تحفظ ذلك المهرج وتحرسه.

لما بدأت أروي أول مرة حكاية هربي مع السيرك، كانت الحكاية متواضعة. وكلما سردت القصة، تذكرت أني أكبر قليلاً مما كنت. نضجت شهوراً في الرواية، بل أعواماً. وما كان يزداد أكثر هو طول مدة غيابي عن المنزل. كانت هذه قصة أمنياتي أكثر مما هي حقيقة تجربتي. وبعد سنوات عديدة من روايتي المطرزة للقصة، بدت لي أصدق من الحقيقة.

أصبحت المبالغة مألوفة بحيث صارت جزءاً من الذكرى. وذات يوم سلبني أحدهم تلك الذكرى قائلاً: إني قد كذبت. من الناس من يتصرف على هذا النحو. لقد أكدت دائماً أنني اذا كنت كذاباً، فأنا رجل صادق.

بعد المدرسة رأيت بعض لاعبي السيرك يمرُّون عبر ريميني Rimini فتبعتهم. ربما كنت في السابعة أو الثامنة على ماأظن. كانوا جميعاً لطفاء. كانوا مثل عائلة كبيرة. لم يحاولوا ارسالي الى المنزل، ربما لأنهم لم يعرفوا مكان منزلي. أتمنى لو اصطحبتهم شهوراً، غير أن اصطحابي لهم لم يدم أكثر من فترة مابعد الظهر. ففي أثناء فراري الذي أعقب زيارتي للسيرك لحظني أحد أصدقاء أسرتي فاسترجعني، وجرَّني الى المنزل وأنا أتلَّوى من الانزعاج. ولكن قبل اقصائي عن اللاعبين أقمت صلات دامت مدى الحياة. لقد أبرمت ميثاقاً مع السيرك، اذ تحدثت مع مهرج، وغسلت حماراً وحشياً. كم شخصاً يمكن أن

يدَّعي ذلك؟ أظن أن بالامكان العثور على ناس تحدثوا مع مهرجين، ومع ذلك أتمنى أن لاأضطر الى تقديم واحد الى الجمهور قبل الاستعداد الكافي. فالعثور على شخص ساعد على غسل حمار وحشي يقتضي الذهاب الى حديقة حيوان. في ذلك اليوم الاستثنائي من حياتي، سمحت لي جماعة السيرك بالمساعدة على غسل حمار وحشي مريض وحزين جداً. قيل لي: إنه متوعك لأن أحدهم أطعمه قطعة شوكولا.

منذ ذلك اليوم مانسيت قط ملمس ذلك الحيوان. كان مبللاً بالماء، وماشعرت به يدي عندما وضعتها عليه بقي معي. أنا لست مسرفاً في عواطفي، ولكن حين مسسته مسَّني، مسَّ قلبي.

المهرج الذي التقيته كان الأول في سلسلة المهرجين الكثار الحزانى الذين اتفق لي أن عرفتهم في حياتي. كان اللقاء استثنائياً. إن جميع المهرجين الذي عرفتهم كانوا يتباهون بعملهم، ويدركون أن الإضحاك حرفة ذات شأن. وأنا شخصياً كنت أُعجب كل الاعجاب، خلال حياتي، بالشخص الذي يستطيع أن يضحك الآخرين. وكان يبدو لي أن ذلك أمر صعب وجدير بالعناء.

في المساء الذي أُودعت فيه المنزل، تلقيت توبيخاً على تأخري. إلا أن أمي لم يظهر عليها القلق، ذلك أن تأخري كان أقلَّ من أن يلفت انتباهها بقوة.

حاولت أن أحكي لها عن مغامرتي، وعما أصابني، وعن ملمس الحمار الوحشي. إلا أني توقفت لأنها لم تكن تصغي، وهي ماأصغت لي قط. كانت غارقة في عالمها الخاص مُصغية لأفكارها، ولربما لله.

قالت: لابد أن أعاقب حتى أعرف الخطأ من الصواب، وأتعلم درسي. حُرمت من العشاء. وما أن دخلت غرفتي، وأويت الى فراشي، حتى فُتح الباب، ودخلت أمي حاملة طَبَقَاً عليه عشاء كامل. وضعته من غير أن تقول شيئاً، ثم مضت. وهكذا تعلمت درسي.

كلما هربت مع السيرك، توقعت أن تكون المكافأة طبق طعام في غرفتي. وكنت أظن أن سبب ذلك هو سرورها بعودتي.

مااحتجتُ قط لاستخدام الساعة المنبهة. كنت أنا أضبط الأوقات. كنت دوماً أنام قليلاً وأستيقظ باكراً. وأنا طفل، كنت أستيقظ قبل الجميع، وأستلقي في سريري بلاحراك خشية أن أوقظ الآخرين، وأحاول أن أتذكر أحلامي. ولما كبرت. صرت أتمشى عبر المنزل الساكن مستكشفاً كل مافيه. ولأني كنت أتوحَّد مع منزلنا، فقد عرفته معرفة مفصلة أكثر من كافة أفراد أسرتي. وتلقيت في الظلمة الكدمات المرافقة لذلك من الطاولات والكراسي المدافعة عن خصوصيتها الليلية.

وحتى في وقت مبكر جداً، كان لدي حسٌّ درامي. كانت أمي تعنفني على هذا الشيء أو ذاك، على شيء فعلته أو شيء لم أفعله، لاأتذكر. كنت دوماً أُتَّهم بارتكاب المحظورأو الاهمال. وعزمت على جعلها تأسف على ماكانت تفعل. عرفت أنها سوف تندم على تأنيبي اذا اعتقدت أني تأذيت.

تناولت قلم حمرة داكن اللون، ولطخت بأكثره جسمي كله معتقداً أنه سيظهر عليَّ كالدم. تصورت أنها ستعود الى المنزل وتجدني كومة مدماة على أرض الغرفة، ولسوف تتأسف على معاملتها القاسية لي.

عثرت على موضع جيد أسفل الدرج. أردت أن أظهر أني تأذَّيت من سقطةٍ. لم يكن الموضع مريحاً، وأمي تأخرت. خدرت قدمي، فغيرت الأوضاع. شعرت بالملل، ولم أفهم لماذا احتاجت أمي الى ذلك الوقت الطويل.

ثم سمعت الباب يُفتح. جاءت أخيراً! ولكن وقع القدمين كان أثقل من وقع قدمي أمي، كما أني لم أسمع طقطقة كعبيها العاليين.

دخل عمي وقال في لهجة عملية: انهض واغسل وجهك.

شعرت بالخزي والاهانة، وغسلت وجهي.

ماأحببت ذلك العم بعد ذلك. ومع أن أحداً منا لم يُشر الى الحادثة، فإنني كنت أعلم أن كلينا يتذكرها.

أحد أبطال طفولتي كان ليتل نيمو Little Nemo، وهو شخصية في قصص مصورة أميركية، على أني لم أعرف آنذاك أنه أميركي. ظننته ايطالياً مثلي، اذ كان لايتكلم إلا الايطالية في السلسلة الايطالية.

ينبغي أن أكون في الخامسة أو السادسة، ولربما أصغر، عندما اكتشفت ليتل نيمو، ولم أصدق عينيَّ. ياللكشف! هذا واحد مثلي يفعل الأعاجيب. أثار خيالي. كان بالغ الضخامة أحياناً، فيضطر للخطو في حذر فوق المباني العالية، وأحياناً صغيراً بحيث يبدو أصغر من زهرة، أو تهدِّده الحشرات الكبيرة. كان يصاحبه أروع من شاهدت في قصة مصورة. أحدهم زولوويٌّ Zulu تزيَّا بزيٍّ الشرطة، وكان دائماً يدخن سيجاراً، ويتكلم لغة غريبة يفهمها كل واحد في السلسلة، غير أن أحداً من الكبار الذين قرؤوها لي لم يستطع أن يترجمها أو حتى أن يلفظها.

وكان هناك مهرجون تسلَّموا سلطات ومسؤوليات كبيرة على نحو لاتفسير له، وهذا كان مفهوماً مني تماماً، وعمالقة كانوا يفغرون أفواههم بحيث يمكنك عندئذ أن تنزلق على لسان هائل لاكتشاف بواطنهم المتكهفة، وديناصورات كانت تنشر الفوضى في المدن، وغرف مقلوبة اضطر كل من فيها الى السير على سقوفها، وناس مُطوَّلين يحاولون استعادة هيئاتهم- أي أكثر الأشياء التي يمكن أن تتخيلها ادهاشاً، وكلها مرسومة بشكل جميل، تماماً كما كنت أحلم أن أرسم.

كنت دائماً أحاول أن أرسم. وكثيراً مانسخت مشاهد من مجلات القصص المصورة، غير أني عجزت عن نسخ ليتل نيمو. لم أكن قد تمكنت من الفن بعد. كان في المشاهد تفاصيل كثيرة، فالأزياء والعمارة كانت من التعقيد بحيث لم تستطع يدي متابعتها، مع أني حاولت. وفيما بعد عرفت أن الفنان وينسور ماكاي Winsor McCay كان رائداً في السينما أيضاً. فلقد رسم بعض أول أفلام الرسوم

المتحركة قبل والت ديزني Walt Disney بوقت طويل، ورسم فيلم «ليتل نيمو» الذي وددت لو شاهدته، وكذلك فيلم «الديناصور جيرتي» الذي شاهدته، ورسم أيضاً أفلاماً عن أحداث ذات أهمية اخبارية لم يكن تصويرها ممكناً مثل غرق سفينة لوزيناتيا Lusinatia . هناك شيء رائع في رسم تلك السفينة تأثرت به في فيلم «أماركورد» Amarcord . ومما تأثرت به أيضاً عابرة محيطات موسوليني المسماة ركس Rex، ولكن تأثرت أكثر بالفنان وينسور ماكاي. ولاأظن أن كثيراً من الناس في هذه الأيام قد سمعوا به.

في ختام كل قصة أحد، كان نيمو يصحو، ويدرك أنه كان يحلم. فإن كان الحلم سعيداً حزن لاستيقاظه، وإن كان كابوساً فرح، وتساءل عمّا أكل قبل أن يأوي الى الفراش. وأنا طفل، كنت دائماً أذهب الى النوم آملاً أن أحلم مثل ليتل نيمو. وكان أملي يتحقق أحياناً. وأعتقد أن أحلام حياتي تأثرت به. ولايعني هذا أن أحلامي هي أحلامه نفسها، اذ كانت لي أحلامي الخاصة، ولكن معرفتي بها كانت تعني أن هناك إمكانات غير محدودة للحلم عليّ أن اكتشفها في أعوام العمر اللاحقة. فكل شيء يبدأ من الايمان بأن شيئاً ما ممكن.

أحببت أيضاً بوباي Popeye ، وأوليف أويل Olive Oyl، وابتكارات روب جولد بيرغ Rube Goldberg المذهلة، والتي تناهت في التعقيد، ولم تسفر عن شيء على الاطلاق. ثم كان هناك هابي هوليجان Happy Hooligan الذي كان يعتمر صفيحة من قصدير. إن مثل هذه القصص المصورة قد خلت منها الصحف الآن. أتمنى لو عرفت مؤلفيها. ولو لم أصبح مخرجاً سينمائياً، لرغبت أن أكون فنان قصص مصورة.

كانت أمي تحب أن ترسم. كانت تفعل ذلك سراً وأنا صغير. علمتني كيف أرسم بقلم الرصاص ثم بالأقلام الملونة. قالت: إني قبل أن أتعلم جيداً كيف أرسم، رسمت على كل شيء، على الجدران وعلى غطاء الطاولة الذي طرزته

واحـدة من أسـرتهـا . وكـان تنظيف ذلك كله، قـبل أن يراه أبي، من الأعـمـال المجهدة . كانت أمي تشجعني في أثناء غياب أبي، وحين كان أخي مايزال رضيعاً .

مامللت من رسم الصور قط . وعندما كان أبي يأتي الى المنزل، كما كان يفعل بين حين وآخر، لم يرقه أن يراني منهمكاً في الرسم طوال ساعات . ومع أنه لم يصرح بذلك، فإني أعرف أنه كان يفضل أن يراني خارج المنزل أتدرب على لعبة كرة القدم، حتى حين كنت لاأكبر الكرة كثيراً .

بعد ذلك توقفت أمي عن تشجيعي على الرسم، وكفَّت هي عن الرسم أيضاً . أو لم أعد أراها تفعل ذلك على الأقل .

حدث هذا منذ عهد بعيد بحيث نسيت فعلاً كيف بدأت أرسم . يبدو لي كأنني كنت دائماً أرسم، وأن الرسم جزء مني . وذات يوم، بعد أن كبرت، كنت في ريميني أقضي عطلة عيد الميلاد اذ سمعت أحدهم يقول لأمي : إن فديريكو مولع بالفن . وسمعتها تقول مزهوة : لقد اكتسب ذلك مني . كنت مولعة بالفن وأنا فتاة، وأنا التي علمته الرسم . عند ذلك تذكرت .

أردت أن ألتقي فلاش جوردن Flash Gordon . كان بطلي وأنا صبي، وبقي بطلي، مااستطعت أن أصدق تماماً أنه ليس حقيقياً .

أخبرني راي براد بيري Ray Bradbury ، كاتب القصص العلمية الأميركي أن باك روجرز Buck Rogers كان بطله المحبوب أيضاً . وحين كان صبياً هزىء منه ذات مرة أصدقاؤه بسبب شدة اعجابه به، فعاد الى المنزل ومزق مجموعة قصصه المصورة كلها . أنا شخصياً لا أهوى الجمع، وأحاول أن لاأحتفظ بالأشياء . ولكن كان يمكن أن أجد مماثلة بيني وبين شخص يشعر خلاف ذلك . بعد أن مزق راي مجموعته شعر بالوحدة والضياع . وحكم على أولئك الأصدقاء الذين أرادوه مماثلاً لهم، وأرادوا سلبه شيئاً كان يُغني حياته، بأنهم ليسوا أصدقاء بأي حال من الأحوال . لذلك كفَّ عن مخالطتهم، وشرع يجمع باك روجرز مرة

أخرى. واستغرقت اعادة الجمع وقتا طويلا منه، ولكنها كانت، في نهاية الأمر، خيراً من عدم القيام بها.

يمكن أن أتماثل معه لأنني كثيراً ماأتذكر حرصي المفرط على معرفة آراء الأولاد الآخرين فيَّ. لاأستطيع الآن أن أتذكر أسماءهم، إلا أنهم كانوا آنذاك ذوي سلطان عظيم عليّ، سلطان ثلّة الأتراب على سعادتك. وأنت صغير جداً، يمكن أن يسبب لك الأولاد الآخرون مثل هذه المعاناة العاطفية.

أعتقد أنني قرأت كل ماكتبه راي براد بيري.. ومنذ ذلك الوقت وأنا أتوق الى عمل فيلم عن «حوليات المريخ» Martian chronicles. أنا شديد الشغف بالقصص العلمية. فالخيال وماوراء الطبيعة هما ما يثيران فضولي. إنهما معتقدي الديني.

الحياة الواقعية لاتثير اهتمامي. أحب أن أراقب الحياة، ولكن لأدَع مخيلتي طليقة. وحتى في سن مبكرة، لم أرسم صور الأشخاص، بل الصور التي في ذهني عنهم.

في المدرسة قالوا لي: لا! لايمكن! هذا مخجل! إني أتذكر الكثير من التحذيرات بحيث أعجب كيف لم أصبح في آخر الأمر عاجزاً عن فك أزرار فتحة بنطالي. لقد عمقت المدرسة والكنيسة إحساساً طاغياً بالذنب عندي قبل أن يكون لدي أي فكرة عما ارتكبت من ذنوب.

أنا لاأتذكر أيام المدرسة جيداً. لقد اختلطت كلها، فصار العام كأنه يوم، واليوم كأنه تكرار للأيام السابقة كلها. لم تكن حياتي في المدرسة. ففي أثناء الدروس كنت أشعر دائماً وكأني أفتقد شيئاً أكثر أهمية، شيئاً أروع من أي شيء يُعرف في غرف الصف.

أقول عادة: إنني كنت طالباً سيئاً، ولعلني أقول هذا لأنه أكثر اثارة للمشاعر والاهتمام من أن أقول: كنت طالباً عادياً. لم أحب قط أن أتصور نفسي شخصاً

عادياً. ومن المرجح أن أحداً لايتصور نفسه كذلك. لم أكن في الحقيقة ذلك الطالب السيىء. فذلك لم تكن أمي لتحتمله. غير أني لم أكن الطالب الذي كان يمكن أن أكونه لو تكيَّفت مع الروتين.

لقد افتقدت الاهتمام والحافز، ولكن ليس فيما يخص دروسي على الأقل.

عندما كنت في الحادية عشرة غادرت المدرسة الكاثوليكية الى مدرسة جيوليو سيزاري Jiulio Cesare. كانت صورتا البابا و موسوليني معلقتين على الجدار. درسنا أمجاد روما القديمة، وأمجاد المستقبل كما تمثلها منظمة «القمصان السود» الفاشية.

أتاحت لي المدرسة فرصاً للرسم تحت قناع تدوين الملاحظات وكتابة الأوراق، والعيش مع بنات خيالي، وأنا أتظاهر بالاصغاء الى مايقوله أساتذتي. رسمت صوراً كاريكاتورية في السر معتقداً أن عملي غير مكشوف، وأن أحداً لايشك في أني أدون ملاحظات كثيرة. وذات يوم كشف المعلم عن دفتري، وأظهر صورة وحش قبيح جداً، واعتبرها صورة له. كان رسمي أبشع منه بكثير في الحقيقة، ومع ذلك مارأى إلا نفسه فيه. ومن حسن الحظ أنه لم يكشف الرسوم الأخرى في الدفتر، وكانت رسوم نساء عاريات كما تخيلتها في تلك الأيام.

لن أنسى مهرجانات الفصح والميلاد، ومايُهدى فيها من أطعمة للمعلمين والمدير. وبما أن معلمينا لم يكونوا طوالاً، فقد احتجبوا وراء جدار من الأطعمة، تقدمة أسر طلابهم الطقسية. تراءوا لنا وكأن الأطعمة قد أكلتهم.

أحضر بعض الطلاب الذين كانوا يخشون الرسوب خنازير صغيرة. وكنت أنا طالباً وسطاً، غير أن والدي، تاجر المواد الغذائية، كان في موقع ييسِّر لي اقامة علاقات طيبة في المدرسة. كان رجلاً كريماً ليس فقط في هذه المناسبات، اذ كان أساتذتي يتلقون دائماً أفضل ماعنده من جبن بارما الجاف الحريف وزيت الزيتون.

كانت علاماتي تخولني الدخول الى مدرسة الحقوق في جامعة روما، وكان هذا مهماً لسببين: أولهما الانتقال الى روما، بما أن الحقوق هي ماأرادته والدتي

لي بعد أن سلّمتْ بأني لاأصلح للكهنوت، وثانيهما، وهو الأهم، هو أن التسجيل في مدرسة الحقوق كان يضمن تأجيل سوقي الى الخدمة العسكرية. وهذا وحده ماجعل تلك الأيام في المدرسة جديرة بالاهتمام.

أنا لاأتأسف حقاً على مالم أتعلمه في المدرسة. فلو كنت طالباً أفضل، فلربما اتخذت حياتي منحى مختلفاً، ولخسرت عالم صناعة الأفلام التي أضفت المعنى على حياتي.

منذ غادرت ريميني، وأنا أحاول أن لاأتعلم، وأن أتخلص من المتاع المعيق الذي أُثقلت به وأنا صغير. لعل النوايا كانت طيبة، إلا أنها لم تخفف المتاع. إن دين المؤسسات يجمع بين الخرافة والواجبات، والدين الحق يجب أن يحرر الانسان حتى يجد الألوهة في داخله. كل انسان يطمح الى وجود أحفل بالمعنى.

قضيت حياتي ساعياً الى شفاء نفسي من تربيتي القائلة: لن تبلغ الكمال، أنت دَنِس. لقد تأثرنا بالتربية القمعية المتشائمة للكنيسة والفاشية والآباء. كان الكلام على الجنس ممنوعاً.

لو أردت أن أحدد الفرق بين عالم طفولتي والعالم الحاضر، لقلت بايجاز: إنه انتشار العادة السرية في الماضي. ولايعني هذا أنها انعدمت الآن، بل إن التركيز عليها مختلف، العادة السرية تمثل عالماً مغايراً من الضروري استخدام الخيال فيه. فالإشباع الكلي في واقع الحياة لم يكن فورياً. كانت المرأة يكتنفها الغموض لأنها كانت عصية المنال باستثناء البغي طبعاً، والتي كان يمكن أن توجه دخولك الأول في التجربة، وهو دخول مذهل لأنه محظور، وفي الخفاء، وفي صحبة مبعوث الشيطان.

إن أقدم ذكرى جنسية أظن أني أتذكرها ترجع الى زمن الطفولة. كنت مستلقياً على طاولة في المطبخ وقد انحنت فوقي وجوه ضخمة ومشوهة لنساء كنَّ يصرخن مبتهجات وقد أثار شيئي الصغير اعجابهن، وكان يبدو أنهن يقسنه.

أتذكر أمي عارية أمامي، وكانت تلك أول مرة أراها فيها عارية. كنت أحبو، وأصغر من أن أتكلم، لذلك افترضت أني أصغر من أن أفكر أو أتذكر. ولكني رأيت الصورة، ولاأزال أتذكرها. لقد ثبت أننا جميعاً نتذكر أكثر مما نعلم. ولربما نتذكر مايرجع الى ماقبل الولادة.

أتذكر أني كنت أزحف على أرض الغرفة، ومن موقعي تحت طاولة المطبخ رحت أتفحص مايخفيه ثوب الخادمة. لم يكن مُغرياً. كان قاتماً ومنفراً. لعلني كنت في الثانية والنصف آنذاك. ولاأظن أن لهذا أي علاقة بالاهتمام الجنسي. كان مجرد فضول، ولم يصبح مثيراً للاهتمام حقاً إلا عندما جذبتني أمي من تحت الطاولة وعنَّفتني. وحالما فهمت أن ماأقوم به شيء ممنوع، أصبح ذلك أكثر اثارة للاهتمام.

وحتى في ذلك الوقت المبكر، شعرت أن الممنوع والمرغوب مترابطان. كان اهتمامي الجنسي في تلك الفترة يتركز أكثر مايتركز في نفسي.

وبعد ذلك بقليل تأملت والدي أول مرة وهو بلا ملابس. كان أمراً مثيراً للاهتمام، ولكن لاأظن أنني أقمت أي ارتباط بين ذكورتي الغضة وذكورته الناضجة.

إن أول اثارة جنسية يمكن تعيينها حقاً حدثت وأنا في الرابعة، وربما أكثر قليلاً، لم أعرف تماماً ماكنت أشعر به، ولكني عرفت أني أشعر به. كان إحساساً أصابتني لذته بالوهن.

كان سبب استثارتي بشرة مبثِّرة ورأس حليق لفتاة تعمل في أخوية دينية تدعى سان فنشنزو Sisters of san vencinzo. أعتقد أنها كانت في السادسة عشرة. ولقد بدت امرأة كبيرة وغامضة. كنت أتتبعها عادة وقد تملكني سحرها.

لم أتأكد من أنها على علم باهتمامي. ومن المؤكد أنها كانت لاتبالي. . كانت تضمني اليها، وكان ملمسها رائعاً. كانت تشدني الى أحد ثدييها الكبيرين، ثم الى الآخر. كنت أتحسس حلمتيها. وطيلة الوقت كنت أشم رائحتها العجيبة. .

في البداية لم أكن متأكداً تماماً، وبعد ذلك تعرَّفتها . فالرائحة السحرية المثيرة للشهوة كانت رائحة قشور البطاطا والحساء القديم . كان عملها تقشير البطاطا للحساء اليومي ، وبعد اعداده كانت تمسح يديها بمئزرها . ياللسماء! كان جسدها ناعماً ودافئاً ، دافئاً جداً . كان احساسي بها حين كانت تضمني يجعلني أشعر بالضعف . تمنيت أن لايتوقف ذلك أبداً .

في ذلك الوقت اعتقدت أنها بريئة كل البراءة ، وغير مدركة دوافعي أو أثرها هي عليَّ . والآن أنا على يقين أنها كانت تمتع نفسها ، وتتمتع بما كانت تتركه من أثر على صبي صغير حسَّاس للغاية ، ومتأثر تأثراً عميقاً وواضحاً .

بعد هذه الأعوام كلها ، من الصعب تذكر رائحة على وجه الدقة . ولكن لو شممتها الآن ، لكان لها الأثر السحري ذاته عليّ . ومنذ ذلك الزمن وأنا أبحث عن تكرار ذلك الاحساس الكلي . لقد جربت العديد من العطور الفرنسية النفيسة التي صُنعت للاغراء ، إلا أني لم أشمّ واحداً منها مغرياً مثل ذلك المزيج من قشور البطاطا والحساء القديم .

تلقيت تربيتي الجنسية المبكرة من الكهان الذين حذرونا من ملامسة بعضنا بعضاً ، ولربما قدموا بذلك أفكاراً للأولاد الأقل ميلاً الى التخيل .

ماكان لهم أن يحصلوا عليها بطريقة أخرى . وتساءلت عما تعلم الراهبات البنات في مدارسهن . إن الكاثوليكية تجعل الجنس يستحوذ على الاهتمام .

لقد كان للكاثوليكية دوماً موقف قمعي حيال الجنس الذي يمارس للمتعة لا للانجاب . وهذا الموقف هو جزء من موقف قمعي عام حيال اللذة مهما كانت ، وحيال الحرية ، وحيال الشخصية الفردية .

ومن ناحية أخرى ، فإن الكاثوليكية ، على كل حال ، قد زينت لذة الجنس حين منعت الجنس الذي يمارس من أجل اللذة . إن التوفر السهل والشامل للجنس

يقلل الرغبة فيه. إنه كالطعام، لابد للمرء أن يجوع قليلاً بين حين وآخر حتى يستمتع بالوجبة استمتاعاً كاملاً.

لقد اعتقدت فترة من الزمن أن النساء جميعهن عمات وخالات. كنت أضعف أمام الاثارة اذا رأيت امرأة في ثوب السهرة. وسرعان مااكتشفت أن النساء لسنَّ جميعهن عمات وخالات. رأيت في منزل السيدة دورا Madam Dora نساء يتبرجنَّ، ويلبسنَّ براقع، ويدخن لفافات مذهبة الأعقاب. المبغى، بيت الدعارة، هو تجربة مهمة.

-٣-

# أهــداب جاربــو

كان يُعتقد أن الأسرة، والكنيسة، والمدرسة، اضافة الى الفاشية، هي أكبر المؤثرات في طفل الزمن الذي عشت فيه. أما المؤثرات المبكرة التي خضعت لها أنا فهي الجنس، والسيرك، والسينما، والمعكرونة.

المشاعر الجنسية اكتشفتها وحدي، ولاأستطيع أن أتذكر وقتاً ماشعرت بها فيه. واكتشفت السيرك عندما وصل الى ريميني، ووجدت السينما في دار فولجور Fulgor، والمعكرونة كانت على طاولة الأسرة.

بُنيت دار فولجور قبل أن أولد بنحو ست سنوات، غير أني لم أؤخذ الى هناك حتى بلغت الثانية. ولعبت هذه الدار دوراً في حياتي أعظم من دور أي مكان ترددت عليه في طفولتي. لقد كانت تلك الدار بيت طفولتي.

كانت أمي تأخذني الى هناك كي تحتفل هي لا أنا. كانت تحب أن تذهب الى السينما، وأنا كنت أنقاد لها. ليس عندي فكرة عن الفيلم الأول. إلا أني أتذكر سلسلة من الصور الهائلة التي شُغفت بها.

أخبرتني أمي أنني مابكيت ولاحاولت التملص قط، لذلك وجدت أنه بالامكان اصطحابي دائماً. وحتى قبل أن أفهم ماكنت أشاهد، أدركت أن السينما شيء رائع.

في الأعوام العشرة الأولى من حياتي، كانت الأفلام صامتة تصاحبها موسيقا. وعندما بلغت العاشرة، صرت أشاهد أفلاماً ناطقة في فولجور. كنت

أذهب دائماً الى هناك، وأشاهد أفلاماً أميركية على الأغلب. الأفلام الأميركية كانت أفلامنا. إن شارلي شابلن والأخوة ماركس وجاري كوبر و رونالد كولمان و فرد أستير و جنجر روجرز، كانوا ينتمون الينا. كنت أحب أي فيلم يمثل فيه لوريل وهاردي. وأكثر ماأحببت الكوميديا، ثم أحببت القصص البوليسية وسينما رجال الصحافة. وأحببت أي فيلم يرتدي فيه الممثل الأول مِمْطراً.

أحبت أمي أفلام جريتا جاربو، ولقد رأيت منها الكثير، ولكن ليس باختياري. قالت أمي: إن «جريتا» هي أعظم ممثلة في عصرنا. وأحياناً كانت أمي تجلس في الظلام وتبكي. كانت جاربو تبدو في أفلام اللونين شاحبة جداً بحيث ظننت أنها قد تكون شبحاً. لم أفهم أفلامها مطلقاً. لاوجه للمقارنة بينها وبين توم ميكس Tom Mix. كنت أجلس عادة وأراقب أهداب عينيها.

كانت تنتابني انفعالات حادة وأنا جالس في سينما فولجور، وعرض الفيلم يوشك أن يبدأ. وماكان يستحوذ علي هناك هوشعور التوقع العجيب. وهذا الشعور ذاته هو ماكنت أحس به كلما ارتقيت المنصة الخامسة في شنيشيتا Cine-citta (مدينة السينما)، إلا أنه كان شعور البالغ الراشد الذي يستطيع التحكم في الانشداه. إنه انفعال الجنس الكلي، الارتجاف العصبي، التركيز الكلي، الشعور الكلي، النشوة.

وأنا صبي، كان يبدو لي أن الجميع يريدون أن يكونوا مهرجين، الجميع ماعدا والدتي. وقبل أن أعرف ماأردت أن أكون، عرفت في تلك الفترة المبكرة ما لم أُرِدْ أن أكون. واذا استثنيت فكرة أمي أن أصبح كاهناً، فقد كنت لاأتلاءم أيضاً مع خطط والدي لكي أكون تاجراً. كان صعباً عليَّ أن أتصور نفسي أقتفي أثر والدي. كان يسافر في طول ايطاليا وعرضها متاجراً بالمواد الغذائية، ونادراً ماكنت أراه. وكان يقال لي: إنه مضطر للعمل طيلة الوقت من أجل أن يبقى طعام على طاولة أسرته الصغيرة التي كنت أنا واحداً منها. وهذا ماجعلني أشعر بالذنب حيال الأكل وليس بالامتنان، وأعتقد أنهم أرادوا من توصيل تلك المعلومة أن ينتابني هذا

الشعور، في ذلك الوقت، كنت صغيراً ونحيلاً جداً، ولاآكل إلا القليل بالفعل. لذلك لم يظهر أني سأكون عبئاً ثقيلاً. لم أدرك أن غياب أبي لاعلاقة له بي، بل كان يفضل الابتعاد عن أمي التي ساءت علاقته بها منذ ذهبت سعادة الخطبة المبكرة. تفهمت أبي على نحو أفضل فيما بعد، حينما كنت لاأتلكأ إلا نادراً في الفرار من أفكار أمي الثقيلة- تعاستها التي كانت مستعدة وراغبة في مشاركة الآخرين فيها، واعتقادها بأن السعادة المسرفة إثم، وهي حسب تحديدها ليس في الممارسة أي متعة على الاطلاق في واقع الأمر.

كان أبي يجد متعة في عمله، ولقد اقتفيت أثره في هذا الأمر فقط، مع أني سلكت طريقي الخاص. كان يبيع النبيذ والجبن البارمي Parmesan. لم يستطع أن يتصور لماذا لاينبغي على ابنه الذي هو أنا أن يتطلع الى حياة كهذه، ولاسيما حين كان قادراً على اطلاعي على أصولها، وبالتالي تسهيل دخولي الى ذلك العالم. لقد أدركت مبكراً أنني لم أُخلق للتجارة. وماكان في وسعي أن أتصور كيف يواجه أبي الناس وهو يقول: من فضلكم، اشتروا جبني. سمعته يوضح مايمتاز به دولاب جبنه على دولاب شخص آخر مماثل في ظاهر الأمر. كنت أصدقه، غير أن العملية بدت مربكة. كنت لاأستطيع من الخجل أن أتصور نفسي أفعل مثل ذلك الفعل.

ولما أصبحت مخرجاً، اجتمعت ذات يوم مع منتجين يلبسان سلاسل وخواتم ذهبية على أصابعهما الصغيرة، ويفوح منهما عطر مابعد الحلاقة.

أدركت أنني أقتفي أثر والدي في آخر الأمر، وإن كان ذلك ضد ارادتي. لقد أرغمتني الحياة على بيع الأجبان البارمية، تماماً مثل والدي، إلا أني دعوتها أفلاماً. والمنتجان اللذان اضطررت الى بيعهما أفلامي لم يدركا ماتنطوي عليه أعمالي الفنية من امكانات، ولم يتقبلاها كما كان زبائن أبي يتقبلون زيت الزيتون أو فخذ الخنزير المدخن.

لم أكن قريباً الى والدي. كان أبي غريباً عني حتى بعد وفاته. وبعد وفاته كأب عاش أول مرة كانسان، وكإنسان استطعت أن أفهمه، أن أفهم أنه كان يبحث، وأنه لم يختلف عني كثيراً. إن أنيبالي ننشي. Annibale Ninchi ، الممثل الذي أدى دور والد ماسترويياني Mastroianni في «حياة حلوة» La dolce vita و«ثمانية ونصف». ذكرني بوالدي جسدياً، وهذا الممثل كان نجماً ايطالياً خصَّه أبي بالحب في الأعوام التي سبقت الحرب العالمية الثانية.

لاأظن أنني كنت الولد الذي كان يمكن لأمي أن تختاره. كانت أمي امرأة متدينة وصارمة ذاقت الأمرين من أبي، ولكنها وجدت صعوبة في تدبير أمورها من دونه.

أنا متأكد أنها كانت عذراء حين تزوجته، بل أكثر من عذراء. وأظن أنها لم تعش أي تجربة سابقة من مثل الملامسة، والتقبيل، والتحسسات الوجلة للمراهقة العادية. يمكن القول: إنها كانت مقموعة، إلا أنه يبدو لي أنها لم تكن مضطرة لقمع أي دوافع جنسية، لأنها، تلك الدوافع، كانت إما مجهولة أو منفرة.

حُرِم أبي مما كان يتمناه في البيت، فبحث عنه في مكان آخر، وبما أنه كان بائعاً جوالاً، فقد أتيحت له الكثير من الفرص. كانت أمي لاتكفُّ عن البكاء خلال أسابيع غيابه. لاأدري إن كان السبب اشتياقاً أم احساساً بالخيانة. عند عودته إلى البيت كانت عادة تعنِّفه، وكانا يتجادلان. ثم كان يرحل ثانية من دونما أسف على مايبدو. ماكنت قط مؤتمناً على أسرار والديَّ، وبالتأكيد لم يكونا مؤتمنين على أسراري، ولكني لم أطرح أسئلة حول التباعد داخل أسرتي، لأني اعتقدت أن ذلك هو شأن الأسرة.

كلما عاد أبي من رحلة، جلب معه هدايا لأمي. ولكن ذلك كان يجعلها أشد غضباً. لم أفهم آنذاك ماأفترض أن أمي كانت تدركه. كانت تلك الهدايا لاترمز الى الحب بل الى الإثم.

تزوج أبي في العشرين من العمر، وخاب أمله في حياته الجنسية في البيت. كان خبيراً بالنساء، ولاسيما اذا لم يكنَّ سيدات راقيات. غير أنه كان يشعر بأمي،

أنا على يقين، اذ كرَّس نفسه من أجل تقديم العون للبيت، ولها، ولأولاده. وماكان يفعله في تجواله كان شائعاً في الزواج الايطالي الذي كانت المرأة فيه أكثر زواجاً من الرجل، ليس بمعنى الالتزام، بل بمعنى الحرية.

أعتقد أنه كان هناك علاقة متبادلة بين درجة النشوة التي تمتع بها في جولاته وبين حجم الهدية. فإن كان الجماع الخارجي مكروراً، فالهدية مزهرية من زجاج، وإن كان لاينُسى، فطبق من فضة هو الأكثر احتمالاً.

أتذكر أنه جلب لها مرة ثوباً جميلاً. كنت أنا وأخي ريكادو نختلس النظر من الباب المفتوح قليلاً الى أمي وهي تفكُّ الهدية.

كانت الهدية ملفوفة بورق كثير، ومشدود عليها عقدة كبيرة. أخرجت أمي من العلبة أجمل ثوب رأيناه في حياتنا. أشرق الثوب بالأضواء، وفيما بعد قيل لنا: إنه من التلاميع المخيطة باليد. بدا الثوب نفيساً جداً، وظهر على أبي انفعال شديد، شعور متوهج، وهو يسأل أمي إن كان أعجبها.

لم تنبس أمي، بل طرحت الثوب على الطاولة. وبعد صمت بدا لنا طويلاً قالت: إنها لاترتدي هذا النوع من الأثواب، وهو يلائم أكثر مايلائم بعض صديقاته. لم أفهم أنا وأخي الصغير آنذاك معنى كلمة صديقاته. كان ريكاردو أصغر مني بسنة، وبقيت أراه هكذا زمناً طويلاً، لم أخلص من عادة التفكير فيه على هذا النحو.

بعد ذلك لاأذكر أن أبي أهدى أمي أثواباً. وأظن أنه أهداها قبعة مريَّشة، أو ربما أهداها القبعة قبل الثوب.. إلا أن المزهريات كثرت، وكانت أمي تضع فيها الأزهار.

وذات مرة حلمت حلماً أعتقد أنه قال أكثر ماأمكن أن يقال عن علاقتي بالوالدين. اذ أنني اعتقدت على الدوام أن الأحلام أصدق من الحقيقة.

ذهبت الى الفندق الكبير في ريميني لأسجل اسمي. وقفت عند المكتب، وعبأت الاستمارة التي أعطوني اياها. نظر موظف الاستقبال الى اسمي وقال: فيلليني. يقيم عندما شخصان لهما الاسم ذاته. وتطلع الى المصطبة وقال: انظر، إنهما هناك. نظرت، فرأيت أبي وأمي. لم أقل شيئاً. سألني الموظف: هل تعرفهما؟ قلت: لا. فقال: هل تودُّ أن تلتقي بهما؟ وقلت ثانية: لا، لا، شكراً لك.

لم أعلم إلا بعد وفاة والدي أنه احتفظ برسومي الأولى، وأنه كان يحملها دائماً معه. وكان ذلك أول مرة أدرك فيها أنه كان يهتم بي، ويفخر بي.

كان الزواج بالنسبة الى أبي وأمي كليهما مخيباً للآمال لأنهما دخلا بيت الزوجية دخولاً رومانسياً وهما شابان. كان أوربانو فيلليني Orbano fellini، الفتى الريفي، يعبر روما في طريق عودته من الخدمة الاجبارية في الحرب العالمية الأولى. التقى إيدا بارياني Ida Bariani ، فاكتسحها في طريقه على غير رضى أسرتها، وتخلت هي عن كل شيء وغادرت روما للزواج منه. كان يعمل في مصنع معكرونة عندما التقى أمي، ووقعا في الحب. لقد بهرها والدي، كما كان يفعل مع العديد من النساء خلال أعوام العمر.

قبل أن يبلغ العشرين، رأى أبي أن العمل قليل في جامبيتولا Gambittola ، مسقط رأسه، أو في ريميني البلدة الكبيرة المجاورة، لذلك راح يبحث عن المغامرة والعمل. وجد مغامرات أكثر مما كان يتوق اليه، وماوجد الوظيفة التي كان يلتمسها. سافر الى بلجيكا، وفي الحرب العالمية الأولى جنَّده الألمان للعمل في المناجم. ومع أنه لم يخبرني كثيراً عن هذه الفترة من حياته، فإن ماكان يمكن أن يخبرني به جعلني أزداد يقيناً خلال الحرب العالمية الثانية بالعزم على التخلي عن «أمجاد» الحرب.

والزواج الذي بدأ رومانسياً، سرعان ماأصبح غير رومانسي، ربما مع قدومي. وجدت أمي حياتها في التدين وفي أطفالها، ووجد أبي مايريد في الحل والارتحال. كان يمثل لي ابريق زيت زيتون ممتاز موضوعاً دوماً على الطاولة.

لابد أن تكون مورثات الغذاء قد أتتني منه، والمرجح أكثر، من خلايا ذوقي البارعة. كان في وسعي أن أجتاز امتحاناً في تاريخ صنع طبق من جبن بارما إن كان منذ ثلاثة أعوام، أم سبعة، أم أحد عشر، وكذلك فيما يخص فخذ الخنزير المدخن.

لما كنت صبياً لم أفهم لماذا لم يمكث أبي في البيت إلا قليلاً، ولماذا لم يتغير هذا الأسلوب. ولأن أخي ريكاردو كان أصغر مني، كان يسأل أكثر عن عودة والدنا. كانت أمي تجيب عادة في شيء من الحدة: أنه سيعود حالما يستطيع، ذلك أنه مضطر للتجوال من أجل العمل. وما تضمنه هذا الكلام واضح، وهو أن أبي كان انساناً رائعاً يضحي من أجلنا، ومجرد السؤال عن غيابه يظهر أننا لم نكن نقدره حق قدره.

ثم كان يعود، ونكتشف الفرق. فلو كان رائعاً، لما غضبت أمي منه ذلك الغضب الشديد. من هنَّ أولئك الصديقات اللواتي كانت تتحدث عنهن كثيراً؟ لمَ لايمكث في المنزل إلا قليلاً؟ لمَ يغادر قبل الموعد الذي أخبرنا به؟

لم يتيسر لي فهم الأجوبة عن هذه الأسئلة حتى وقت متأخر، أي حين بلغت من العمر مابلغه والدي في تلك الفترة.

كلما طال غياب والدي، ضعفت المودات بين أبويَّ، وكثرت أحاديث أمي عن روما. وأمي، كفتاة من أسرة معززة، كانت عاجزة عن تصور ماكان يعني التخلي عن روما من أجل حياة ريفية في جامبيتولا، أو حياة مدنية اقليمية صغيرة مثل ريميني. لابد أنها قد عانت معاناة شديدة من الوحدة.

تخلَّت عنها أسرتها بعد فرارها مع أبي، ولم يغفر لها والدها ذلك طيلة حياته. أما خالي وخالتي فلم يقيما أي اتصال مع أمي إلا من أجل حلوى عيد الميلاد التي كنا نلتهمها، أنا وأخي.

كانت روما في أحلامي قبل أن أتمكن من تخيل ماكانته بالفعل. ظننتها مثل ريميني، ولكن أكبر، أو مثل أميركا، ولكن أصغر. عرفت أنها المكان الذي كنت

أرغب في الذهاب اليه والعيش فيه، وكان من الصعب أن أنتظر حتى أكبر. ماكنت مضطراً للانتظار.

لما بلغت العاشرة أصيب خالي في روما بالشلل. وكتبت خالتي لأمي تستقدمها الى روما لعيادة أخيها. أجرت أمي مصالحة مع أسرتها، وأخذتني الى هناك. وغدت روما تعني أكثر من حلوى عيد الميلاد اللذيذة. وكما لايحدث إلا نادراً، كان الواقع أعظم بكثير من التخيلات.

سافرنا الى روما بالقطار. كان أصدقائي يعتقدون أن السفر بالقطار أمر مثير، وهذا ماكنت أعتقده أنا أيضاً، إلا أنه تبين لي حتى في ذلك الوقت أني لاأحب السفر. ماسرَّني هو النظر من النافذة ومراقبة صور الواقع المتحركة، تماماً مثل المشاهد المتغيرة على الشاشة في فولجور. ولكن حركة القطار جعلت رسم تلك المشاهد صعباً.

لحظة رأيت روما أول مرة، امتلأ قلبي رهبة، وفي الوقت ذاته شعرت بأنني جئت الى بيتي. عرفت أن روما هي المكان الذي قُدِّر لي أن أعيش فيه، وعليَّ أن أعيش فيه، فإليها كنت أنتمي. كان خالي مريضاً جداً بحيث لم أتمكن من التعرف اليه. إلا أنه هو وخالتي أهدياني شيئاً أكثر أهمية من صُوَر حلوى عيد الميلاد.

ولما عدنا الى ريميني صار عندي هدف للمرة الأولى في حياتي.

وأنا طفل صغير، كان لدي سرٌّ لم أشارك فيه أحداً، حتى شقيقي - أصغرنا جميعاً. لم أقدر أن أفشيه له لأنني لم أصدق أنه أخي.

كنت أشعر أن أبوينا ليسا أبويَّ، بل عثرا عليَّ في أحد الأمكنة، وأتيا بي الى البيت، وادعياني ابناً لهما. ولم أدرك إلا في وقت متأخر أنه شعور نموذجي أصلي يوجد في الأطفال الذين لايرون أنفسهم يشبهون آباءهم. ولايقيمون تواصلاً حقيقياً بينهم وبين آبائهم وأمهاتهم. وعلى كل حال، عندما كبرت لاحظت أني لاأشبه فقط أمي وأبي من الناحية الجسدية، بل أفراد أسرتيهما أيضاً.

ماانخرطت قط في منافسة أفتقر فيها الى الموهبة. كانت تعوزني القدرة الخاصة للتوجه الى الألعاب الرياضية، بل كان يعوزني الاهتمام. وبما أني كنت نحيلاً مثل هيكل عظمي، كنت أحسد اللاعبين الشبان على عضلاتهم المنتفخة التي كانوا يتباهون بها وهم أشباه عراة أمام الجميع في أثناء المصارعة الرومانية اليونانية. كنت أرتعب من ملابس السباحة، ومن ارتدائها. وهذا كان جزءاً من شعور لازمني مدى حياتي هو الخجل من جسدي. لم أكن ميالاً الى المنافسة وأنا صغير، كنت أتنازل عنها ببساطة، وأتعاطف في سري مع الخاسرين. ولما كبرت، صرت أخشى النساء الجميلات. ومازلت أشعر ماشعرت به وأنا صبي في ريميني أراقب النساء الألمانيات والسويديات اللواتي أتين لقضاء فصل الصيف، وكنَّ عصيات المنال.

كنت أحسن التصفير. وذات مرة أثنت أمي على تصفيري، وأدَّى ذلك في الأشهر التالية الى مزيد من الصفير حول المنزل، لم يكن أحد يرغب في سماعه. ومن حسن الحظ، أن تلك الحالة زالت شيئاً فشيئاً.

وحين كنت تلميذاً صغيراً، غنيت في المدرسة، وقال المعلمون: إن لي صوتاً جميلاً. كان صوتي مرتفعاً جداً، فقالوا: يمكن أن ينخفض أكثر، بيد أنه لم ينخفض قط. شُجعت على الغناء، فغنيت، ولكن لااستمتاعاً بالغناء، بل ارتياحاً الى الاستحسان. كانت استجابتي للثناء حسنة دوماً، وسيئة للنقد. وبقيت أغني حتى دخل أخي الأصغر المدرسة، وفاقني في الغناء. كان صوته جميلاً حقاً، كان موهبة، تعجَّب المعلمون كلهم من روعة الصوت، وكانوا محقين في ذلك. توقفت أنا عن الغناء، وما غنيت بعد ذلك مطلقاً. حين أكون في اجتماعات عامة تُؤدَّى فيها بعض الترانيم، أو في حفلة عيد ميلاد صديق، أحاول التهرب من الغناء، فأحرك شفتيَّ فقط، لكنني لم أفتقد الغناء مطلقاً.

أما ريكاردو فقد استخدم موهبته للغناء في أعراس أصدقائنا. كما غنى في العرس في فيلم «المتسكعون» I vitelloni . كان صوته يبعث البهجة في نفسه،

وأظـن أنه لـم يقدره تقديراً كافياً لأنـه كان سجية عنده. وبدلاً من الغناء في أعراس الأصدقاء فقط، كان يمكن أن يحترف الغناء في الأوبرا، إلا أنه كان يفتقد هذا الدافع.

أعتقد أنه كان بالامكان أن يصبح مغنياً مشهوراً، ولاأقول هذا لأنه شقيقي. ففي ايطاليا، حيث يرغب الكثيرون في أن يصبحوا مغنين، يحتاج المرء الى توازن الحظ والدافع، مع أنك لاتحتاج الى دافع قويّ اذا كنت وافر الحظ. كان ريكاردو يحتاج الى كثير من الحظ، لأنه لايملك الدافع الكافي. وكان يحتاج أيضاً الى الكثير من التشجيع. اذا حالفك الحظ، وأحرزت نجاحاً أكثر مما توقعت، فالتشجيع يزودك بالطاقة. إن ذلك الحظ قد حالفني.

ولكني أحترم أكثر من أحترم ذلك الانسان الذي يخفق مراراً، ولا يكفُّ عن المحاولة. وفي غمرة الصراع، أشق الأشياء عليك هو أن تحتفظ باحترامك لنفسك. ولاأدري بالضبط ماذا كنت سأفعل لو طال الصراع أكثر، ولم أكن محظوظاً. لم أكن أعرف بالضبط أيضاً ماكان عليَّ أن أفعله، لذلك كان لابد لي من الحظ، وأن ألقاه في حينه. وأنا ميّال الى الاعتقاد بأني كنت سأثابر على عملي. فعلى الرغم من كل شيء، ماذا كان يمكن أن أفعل غير ذلك؟

أردت أن أستخدم قصة حبي الأول في فيلم، ولكنها لم تكن مناسبة تماماً، فخشيت أن تبدو مبتذلة لأن الفكرة قد استخدمها غيري. إن الحب الأول موضوع يودُّ كثير من الناس أن يكتبوا عنه. عندما كنت في السادسة عشرة شاهدت فتاة رائعة الجمال جالسة قرب نافذة منزل في الحي الذي كنت أسكن فيه. ومع أني مارأيت ملاكاً قط، فإنها كانت مطابقة للصورة التي تخيلتها للملاك.

كنا متجاورين، ومع ذلك لم أدرِ لماذا ما التقيت بها، ولارأيتها من قبل، ربما لأن عينيَّ لم تكونا مستعدتين لرؤيتها حتى تلك اللحظة. وشعرت أن عليّ أن ألتقي بها، ولكن لم أتثبت من الطريقة. كان الزمن مختلفاً، ونمط آخر من السلوك القديم كان شائعاً.

فكرت في رسم صورتها على جليد نافذتها مع رسالة موجزة.

ولكني رأيت في ذلك الكثير من المراوغة، فهي لن تعرف من رسمها إلا اذا وقعَّتُ عليها، ومن المرجح ألا تعرف من أكون على كل حال. وماالذي كان سيمنع الآخرين من قراءة رسالتي اليها، ولاسيما أبواها؟ وماذا لو ذابت؟

توصلت الى أن المقاربة المباشرة هي الأفضل. فرسمت صورتها من الذاكرة. ثم اقتربت من نافذتها وهي جالسة هناك، ورفعت الصورة. ابتسمت وفتحت النافذة، وتقبّلت الصورة بكل لباقة. ولقد كتبت على ظهر الصورة رسالة أطلب فيها أن تقابلني عند منعطف معروف في ريميني.

وصلت الى المكان في الوقت المعين، وكنت أنا أنتظرها بالزهور. كانت دقيقة في موعدها، وهي صفة قدرتها دائماً في النساء، وفي الرجال أيضاً. إنها نوع من الاحترام للشخص الآخر. ولقد كنت دائماً أرى أن على الرجل أن يبكر وينتظر المرأة التي ضرب معها موعداً للقاء. وفي ذلك اليوم البعيد، على كل حال، بكرت كثيراً، ولما وصلت من غير ابطاء كنت قد انتظرتها طويلاً. ظننت أنها لن تأتي، وكنت قد عزمت على العودة الى المنزل. ولو جرى ذلك لتحققت كل الشكوك التي ساورتني.

بعد ذلك صرنا نتمشّى معاً، ونركب دراجتينا معاً، ونذهب الى النزهات التي نتناول فيها جبن أبي البارمي.

قبّلتها في الحلم. كانت أحلامي رومانسية للغاية ونبيلة تماماً. لقد عبدتها، وحميتها من أخطار لاتحصى، وهزمت جميع التنانين التي هددتها من البشر وغير البشر. كانت في الرابعة عشرة، وقد ترددت، في الحقيقة، في تقبيلها، واجفال ربة الوحي. وكنت أنا في السادسة عشرة، ولم أكن قد قبّلت فتاة بعد، ولاعرفت كيف يتم ذلك تماماً.

وفجأة انقطعت الصلة بيني وبينها، فأعطيت شقيقها رسالة غرام ليوصلها اليها، ويأتي بالجواب. وحين جاء اعترضته أمي، وقدمت اليه كعكة مغرية في أثناء انتظاري. كان بيتنا لايخلو من المأكولات الشهية. شُغل الولد الأحمق بالكعكة، ونسي أن يسلمني الرسالة، فتركها بين الفتات على الطاولة حيث وجدتها أمي وقرأتها.

وسرعان ماخطر لها أفظع استنتاج ممكن. أنا على ثقة أنني لم أستطع قط أن أتخيل شيئاً يماثل ماكان في وسع أمي أن تفعله مهما جمحت بي الأحلام، وذلك لأن مفهوم الخطيئة عندي لم يكن كامل التطور مثلما هو عندها. فلقد ذهبت رأساً الى منزل الفتاة، وواجهت والديْ صديقتي، واتهمت ابنتهما بإغواء ابنها. ويا ليت ذلك كان صحيحاً!

اعتبر والدا الفتاة الاتهامات ضرباً من الهذيان، وكانت كذلك بالفعل، وأعربوا عن ثقتهم المطلقة ببراءة ابنتهم. ومع ذلك أكدوا على حسن الجوار مع من يسكن على الجانب الآخر من الشارع. ومع أني لم أكن حاضراً، فأنا واثق أن حضور أمي في ثياب الاستقامة الى منزل الجيران كان مروِّعاً.

بعد ذلك أصبحت مواجهة الحبيبة مربكة للغاية. كنت في سن الفتوة لا الرجولة. وبقيت طيلة حياتي جباناً من الناحية الجسدية والعاطفية. لم أحبذ المجادلات، وكنت أحاول أن أتحاشى الغضب والحزن، وخاصة مع النساء، مهما كلفني ذلك.

بعد ذلك مباشرة انتقلت أسرة الفتاة الى ميلان. أنا متأكد أن ذلك لاعلاقة له بي. انتابتني مشاعر مختلطة. حزنت لأن رؤية تلك المخلوقة الملائكية صارت متعذرة، إلا أني شعرت بالرضى لأنني تخلصت من عار اللقاء.

ماانتهت القصة عند ذلك، على كل حال. بعد بضع سنوات، كنت في روما، وهناك كتبت إليَّ، وأعطتني رقم هاتفها. اتصلت بها في ميلان، فدعتني الى زيارتها. كانت مدهشة، وقد ألهمتني بعض قصصي في ذلك الوقت. وأنا ألهمتها أكثر من هذا. أصبحت صحفية، وبعد سنوات كتبت رواية كاملة عن علاقتنا،

وأُخبرت بالرواية، ولكني لم أقرأها. كنت البطل في رواية مُقنَّعة Roman a`celf وكانت هي البطلة، وظهر أنها تتذكر أكثر مما أتذكر عما حدث لا في مغامرة الحب الأولى، بل خلال لقائنا في عام ١٩٤١، أي قبل أن ألتقي جيوليتا Guilietta .

غريب الشعور بما كتب عني على ذلك النحو الذي يعمم اللحظات الحميمة، ويغيرها ليجعل قراءتها مسلية ومثيرة أكثر. وكنت قد تعودت أن أفعل ذلك مع الآخرين، ولكن جريان ذلك عليَّ خلق احساساً غريباً. لم أنظر الى الكتاب في ذلك الوقت. وبعد أعوام فكرت في البحث عنه، ولكن لم أفعل. كان يمكن أن أعثر عليه.

لما بلغت نحو الحادية عشرة، بدأت أرسل الى المجلات في فلورنسا وروما رسوماً وصوراً كاريكاتورية. وفي الثانية عشرة أخذت أرسل قصصاً قصيرة ومقالات ونوادر مع الصور. كانت فكرة الرسم تخطر لي أولاً ثم أكتب القصة بعد ذلك متوافقة مع الرسم. كنت أستخدم أسماء متنوعة أخترعها حتى لاتبدو القصص مرسلة من شخص واحد. ولاأعلم الآن لماذا فعلت ذلك. كانت تعني شيئاً بالنسبة لي آنذاك.

لم أشغل نفسي بما كان سيجري لو بعثت احدى المجلات شيكاً، ولم يخطر لي أن ساعي البريد قد يرتبك في ايصاله، لأن الشيك عليه اسم فيه خطأ. كنت أختار عادة اسماً يبدأ بالحرف F الذي يبدأ به اسمي الأول والثاني. ولم أواجه مشكلة في صرف شيك عليه اسم آخر، لأنه لم يصلني أي شيك حتى بلغت العشرين.

ثم حدث ذلك، ومابعت أول صوري الكاريكاتورية حتى أخذت أبيع أعمالي في انتظام. لم تمثل الشيكات مبالغ مهمة، بل مبالغ سهلة المنال، إلا أن رؤية عملي مطبوعاً كانت تثيرني. كان يبدو واقعياً الى حد بعيد.

ظننت أني حالما يطبع أول رسم لي، سوف أندفع بالمجلة لاعلام أصدقائي واظهار نجاحي لهم. ولكن هيهات! عندما نُشر الرسم الكاريكاتوري الأول

خبأته، وماكان ذلك خجلاً، بل لأني كنت من السعادة والشعور بالفخر بحيث أردت كتمان سري الصغيرمدة قصيرة على الأقل. لم أرغب في مشاركة أحد فيه. غير أن أحدهم شاهد الرسم، وسرعان ماعرف الجميع من غير أن أكون أنا الذي أشاع الخبر. كنت سعيداً للغاية.

-٤-

# موطـن القلـــب

في عـام ١٩٣٧ ذهبت الى فلورنسـا . كنت في السـابعـة عـشـرة . كنت أريد الذهاب الى روما في الحقيقة، ولكن فلورنسا كانت أقرب، وفيـهـا مقرُّ المجلة الفكاهية الأسبوعية 420، والتي كنت أرسل اليـهـا كـتـاباتي ورسـومي . وهناك اشتغلت في الصحافة . لم يكن الشغل جيداً، ولم يكن الراتب جيداً، ولم أكن أنا صحفياً جيداً . ماكنت في الواقع أكثر من صبيّ مكتب . ولكن ذلك كـان عـملي الأول، ودخلي المنتظم الأول، ولذلك أُفعمت بالأمل مع أن أحداً من العاملين في المجلة لم يكن يرتدي مِمْطراً كما في الأفلام الأميركية . بقيت هناك قرابة أربعة أشهر . وعلمت أن روما هي المكان الذي أردت الذهاب اليه في حقيقة الأمر .

عدت الى ريميني، ووعدت أمي أن أسجل اسمي في مدرسة الحقوق في جامعة روما . ووفيــت بالوعد، ولكن لم أدخل قاعات الدرس، اذ أني ماوعدتُ بأن أدخلها .

اضطررت الى الانتظـار حتى كـانون الثـاني من عـام ١٩٣٨ لأتمكن من الانتقال النهائي الى روما . ولما غـادرت القطار . وخرجــت من محطة تيرميني . لم تكــن روما مخيبة للأمــل بأي حـال من الأحــوال في تلـك اللحظـة- أو في أي وقت .

وأنا في العـاشرة لم أرها إلا من شقة خـالي . ومن المرجح أن أمي، كـفتاة محصنة، لم تطلع إلا اطلاعاً سطحياً على التنوع المذهل الذي تتميز به الحياة في روما . كانت روما أعظم مما كشفته لي زيارتي لها وأنا في العاشرة .

لما وصلت الى روما، عملت في جريدة. كنت في الثامنة عشرة. ولم أحصل على مايكفي من المال للوجبات الثلاث. كان فطوري قهوة وخبزاً، وكنت أتناول عشاء متواضعاً، ولكن لم أقدر على ضغط الانفاق حتى أؤمن الغداء. كان الطعام هو الأمنية، وليس المال. فالمال كان فكرة مجردة. قلما كنت أربط بين الليرِ والمعكرونة. كان عليَّ أن أفكر تفكيراً واعياً حتى أتذكر أن آخذ المال معي. ومن حسن الحظ أنه كان لي سمعة حسنة في المقهى الذي كنت أتردد اليه. وكلما أحرزت نجاحاً، صار تناولي للطعام أكثر انتظاماً، وكان ذلك نعمة مختلطة كما اتضح فيما بعد.

كان تأثري بقبعة فرد ماكموراي Fred Macmurray هو الذي صيّرني صحفياً. إن تصوري للصحفيين جاءني بالكلية من الأفلام الأميركية. وكل ماعرفته عنهم هو أن لديهم سيارات رائعة، وعشيقات رائعات. وكنت أنا على استعداد لأكون صحفياً لديه مالديهم. وكنت قليل الخبرة بالحياة التي يحياها الصحفيون الايطاليون. وحين تحقق حلمي، وعملت صحفياً، خالف الواقع توقعاتي. ومرَّ وقت طويل قبل أن أتمكن من شراء ممْطِر.

أنا نصف روماني. فلقد كانت أمي رومانية، ويمكن تقصي أسرتها حتى أوائل القرن الرابع عشر، وربما أبعد، لو تعمَّق المرء في علم الأنساب. ومن بين أسلافنا كان هناك شخص مشهور، أو ربما سيء السمعة، اسمه باربياني Barbia-ni وهو اسم أمي قبل الزواج. كان صيدلياً في بلاط البابا، وقد سجن بعد محاكمة مثيرة أدين فيها بالاشتراك في مؤامرة تسميم. أنا واثق أنه كان بريئاً. أنا لاأعلم أكثر من ذلك عن تلك الحادثة، ولكن يجب أن أدافع عنه بما أنه أحد أسلافي. فأنا أشعر أنه لو كان مذنباً لكنت عرفت.

قيل لي: إنه احتجز ثلاثة عقود أو أربعة. لايمكن تخيل فظاعة هذا الحكم في أي سجن وفي أي زمن. في ذلك الزمن كان سكان القصور يواجهون مصاعب شديدة بالمقارنة مع نمط حياتنا كلنا الآن في الشقق المدَّفأة والمزوَّدة بالمياه. لقد

عاش سلفي هذا حتى انقضت مدة الحكم، لذلك لابد أنه كان قوياً جداً، وبالتأكيد أقوى مني. وإنه لأمر حسن أنه كان على هذه الدرجة من القوة، اذ كان مهماً بالنسبة لي أن تصل سلسلة النسب الى سنة ١٩٢٠، وإلا أين كنت سأكون؟ ولربما كان ذلك الدم الروماني هو ماشعرت به يجري في عروقي عندما زرت روما أول مرة مع أمي.

وما أن اختبرت ُروما التي شهدت صبا أمي في أثناء زيارة أسرة خالي، حتى كففت عن التفكير في أي شيء إلا في كيفية العودة الى ذلك المكان الرائع، وعدم مغادرته أبداً.

ولما تمكنت أخيراً من العودة وأنا شاب، كنت غير متيقن من الاستمرار هناك، ولكني عرفت أنني سوف أستمر. لقد وجدت موطني. ومنذ ذلك الزمن حتى الآن مارغبت قط في مغادرة روما لحظة من لحظات الحياة.

عندما قدمت الى روما، كنت أجهل الجنس الآخر. وكنت لاأعترف بذلك لأصدقائي في ريميني الذين كان لهم تجارب جنسية عديدة- أو هكذا قالوا. لقد صدقت كل ماقالوه لي آنذاك. ولقد بالغت أنا أيضاً- وكذبت أيضاً. ماكان كذبي كثير التفاصيل، على كل حال، لأن معرفتي كانت محدودة للغاية، وتجاربي كلها لم أعشها حتى ذلك الوقت إلا في الخيال. ودُهشت حين علمت فيما بعد كم يجري هناك من اتصالات جنسية. الخيال هو المنطقة الأولى للإثارة الجنسية. وكنت أضطر للرجوع الى أحلامي عند التفاخر. كانت الأحلام لذيذة، وعندما كانت تدوم، كانت مرضية كل الرضى. كنت أعرف ماأفعل في الأحلام بلا ارتباك ولاوجل. كنت بطلاً لايضطرب ولايخجل من جسده.

في أعوام المراهقة، نلت ُنصيبي من القبل والمداعبات، وكان يمكن أن أنال أكثر من ذلك. ولكن كنت أنا الذي يتوقف، ولعل الفتاة كانت ستفعل ذلك لو لم أفعله أنا. وماذلك لأن الافتقار الى التجربة كان يربكني، فقد كنت قادراً على تدبر الأمر، بل لأن الفتيات جميعهن كن عذراوات، أو هكذا كن يقلن، وهذا ماجعل

المسؤولية كبيرة جداً. لم أكن لأفعل فعلتي معهن أو مع نفسي. لم أرغب في ايذاء أحد، أو القيام بأي شيء يعيدني الى ريميني.

أدركت أنني راغب عن الزواج المبكر. أردت أن لاأقع في شرك الحياة الذي وقع فيه أبي وأمي. ومع أنني كنت أجهل قسمتي، فقد أملت في واحدة، وتمنيت أن ألقاها.

تاقت نفسي الى الحرية، فماكنت بقادر على احتمال الحظر الذي فرضته عليَّ أمي، والتي كانت تشعر أنها على حق، حتى حين قاربتُ سن الرشد، في أن تعرف كل شيء عني، وأن لاتعطيني مفتاح البيت اذا لم أجب عن أسئلتها اجابات مهذبة. كان يبدو لي أن السعادة هي الحرية.

في روما خضت تجربة الجنس الجسدية مع الآخر. كنت توّاقاً الى تجاوز نفسي، ولكنني أردت القيام بذلك من غير التزام. لم أفهم كيف كان يسهل على الناس الانخراط في التزامات طويلة الأمد ومن غير أن يدركوا أيضاً أن ذلك هو ماكانوا يقومون به. كانت تفزعني فكرة اختيار شيء أو شخص مدى الحياة، والاعراب عن الرغبة في ذلك.

كان الجواب يكمن في المبغى. في تلك الأيام كان الموقف من المبغى مختلفاً. كان واقعاً مقبولاً، وإن كان يظهر أنه ممنوع وعابق بالإثم. من المرجح أن وجود الشيطان، الذي اتخذ شكل مديرة مبغى أضاف الى ذلك مجازفة تعريض الروح للخطر. لقد أسهمت الكاثوليكية اسهاماً كبيراً في زيادة العذاب الجنسي، ولم تنظر اليه على أنه ضرورة. في ذلك الزمن لم تكن هورمونات المرء لتحتاج الى دغدغة.

كنت محظوظاً لأني حين دخلت الماخور لم أجد إلا فتاة واحدة غير مشغولة. كانت شابة أكبر مني قليلاً. وبدت فتاة حلوة وهي جالسة تنتظر خليلاً، وكنت أنا ذلك الخليل. وخلافاً للنساء اللواتي رأيتهن فيما بعد، لم تكن تلك الفتاة ترتدي المخرمات السوداء ولاالساتان. كان من شأن ذلك النوع من الملابس

الشفيفة أن يفزعني. وأظن أنني كنت متوتراً جداً في تلك اللحظة بحيث كان يمكن لأي شيء أن يجعلني ألوذ بالفرار.

كانت رخيمة الصوت، قليلة الكلام، ووديعة. بدت خجولة، وفيما بعد أدركت أني كنت ساذجاً حين اعتقدت أن البغيّ يمكن أن تكون خجولة. التقيت ممثلين وممثلات خجولين، وعرفت مهرجين كانوا يخجلون حين يخلعون ملابسهم وأقنعتهم. وأعرف مخرجاً خجولاً. وعندما لاأعمل، ولاتستحوذ عليّ تلك القوة التي تنسيني كل شيء، أشعر بالخجل. أنا خجول، وقد نكون كلنا كذلك، وندعي خلاف ذلك ليس غير.

أعتقد أن تلك الفتاة كانت حلوة جداً. بدت لي جذابة في تلك اللحظة. والآن أنا حقاً لاأتذكر ملامحها تماماً. ربما التقيتها بعد أعوام في الشارع ولم أعرفها. ربما عرفتني هي، وربما لم تستطع ذلك وأنا لابس كل ثيابي.

أتذكر أنني فكرت آنذاك أن أمثالها من النساء ينبغي أن يرتدين قفّازات بيضاء. تساءلت عما يجعل تلك الشابة الجميلة تجلس هناك وحيدة. وبعد أعوام أدركت أن السبب المرجح هو أنها قد انتهت من زبون سابق.

كانت رائعة، وقد حققت لي كل صبواتي.

بعد ذلك أدركت أن هناك مايفضل ذلك، وهو الجنس مع الحب. غير أني، في ذلك الوقت، كنت صبياً ساذجاً وبريئاً، فاعتقدت أني أحبها، أحب تلك المرأة التي لاأتذكر اسمها، وأنها تحبني لامحالة، لأن اللقاء كان ساراً.

أردت الإبقاء على علاقتي بها. فطلبت منها موعداً خارج المبغى. لم أعرف أن ذلك قد يكون مخالفاً للأنظمة. وأنها قد تفقد مصدر رزقها اذا اكتشفوا خروجها معي. وفكرت، أنا الذي لم أتعرف بعد كيف أعيل نفسي، أنني قد أستطيع التأثير في مجرى حياتها. أي حق كان يخولّني الحكم عليها؟

رفضتْ طلبي . . لم تستطع ، إلا أنها دعتني الى رعاية مهنتها في الأوقات الممكنة ، وشجعتني على ذلك كثيراً .

ولما مضيت ، نويت أن أفعل ماقالته لي ، ولكن لاأدري لماذا لم أداور ذلك الأمر ، ثم أرجع اليها ثانية . كانت تجربة جميلة ، وذكراها محببة . تجنبت كل مايفسدها . ولما اتخذت حياتي منحى آخر ، استغنيت عن المبغى ، إلا بغية استخدام التجربة استخداماً متنوعاً في أفلامي . إن المبغى تجربة ثمينة للكاتب والمخرج .

ولطالما تساءلت إن كانت مشاعر تلك الفتاة قد تأذَّت لأني لم أعد اليها .

كان عندي بعض التوق الى معرفة العالم ، وخاصة أميركا . ولكن كلما غادرت روما ، شعرت بأني افتقدت شيئاً . ماذهبت الى مكان قط وبقيت صورته حية في ذهني مثل صورتها . روما فقط فاقت الخيال ، روما حقيقة تتعدى مجال التخيل .

لما رأيتها أول مرة انطبع في ذهني أن الناس فيها يأكلون ، يأكلون في كل مكان متلذذين بأشياء بدت شهية للغاية . نظرت من نوافذ المطاعم الى المعكرونة وهي تُلفُّ على الشوكات . رأيت أنواعاً من المعكرونة أكثر مما كنت عرفت . كان هناك محلات الجبن المتلألئة ، ورائحة الخبز الساخن المنتشرة من المخابز ، وحوانيت المعجنات . . .

لم أتعامل مع حوانيت المعجنات كما رغبت ، لأني لم أكن أملك من المال ما يكفي حتى وجبة واحدة في اليوم- اضافة الى الفطور طبعاً . لذلك قررت أن أصبح غنياً بحيث أستطيع أن أتناول مااشتهيت من المعجنات . واكتشفت ، أنا الذي لم أقدر على زيادة وزني ، وكنت أخجل من ارتداء ملابس السباحة على جسمي النحيل ، اكتشفت سرَّ زيادة الوزن ، ولكن على أحسن مايكون الاكتشاف . فحين توفَّر لديَّ المال لشراء جميع ما اشتهيت من المعجنات ، صار وزني يزيد من تناول حتى واحدة . وصار الخجل من السمنة يمنعني من ارتداء ملابس السباحة .

وأخيراً تعلمت كيف أزيد وزني من مجرد النظر الى المعجنات من النوافذ. ومن أكلها ليلاً في الأحلام.

كان والدي يوفران لنا طعاماً شهياً، وكان يوجد منه على الدوام أكثر من طاقتي على الأكل. ومع ذلك كنت؛ بعد وجبة كبيرة وطيبة في البيت، مستعداً للوقوف أمام المخبز المجاور ضاغطاً وجهي على زجاج نافذته، معجباً بكعكة فاخرة، ومتمنياً لو كان في جيبي مايمكنني من شرائها. من المؤكد أن التغذية في المنزل لم تكن ناقصة، ولكن بما أنني كنت من النحول أبدو ناقص التغذية، وخاصة كلما ازددت طولاً، شعرت أمي أنني لاأتغذّى الغذاء الكافي مهما كان مقدار الطعام الذي كنت أتناوله.

وأعتقد أن نحافتي ربما كانت مصدر ازعاج لها أمام الجيران الذين اعتقدت أنهم سوف يعتبرونها أماً مهملة. والى أبي يعود الفضل في توفير أجود أصناف الطعام لنا. كنا نظن أن ذلك هو شأن الناس جميعاً، ولكن الأمر لم يكن كذلك بالطبع. كان أبي يحب أن تتناول أسرته أفضل الطعام حتى لو لم يشاركها فيه، على حين كان بعض التجار يجلبون لأسرهم الفضلات التي لم يستطيعوا بيعها. لم يكن أبي كذلك. لم يأتِ إلا بالأفضل لأسرته من مثل باكورة زيت الزيتون، والقهوة الممتازة، والشوكولا.

مافهمت قط معنى الجوع حتى غادرت البيت الى فلورنسا. كنت دوماً أشتهي الطعام، وظننت أن هذا هو معنى الجوع. والى أن قدمت الى فلورنسا لم تكن وجباتي متباعدة حتى أدرك مفهوم الجوع الحقيقي. لم أعرف ذلك إلا في روما. كان فطوري، إن بعت بعض كتاباتي، خبزاً أفضل وأكثر، وثلاثة أكواب قهوة. لقد اكتشفت آنذاك ماهي وخزات الجوع.

كنت شخصاً متحفظاً عندما ذهبت الى روما أول مرة. لم أكن أعرف الناس، والذين كنت أعرفهم كانوا عاجزين عن اقامة حفلات. لذلك مادُعيت الى أي حفلة. كنت أستحسن حضور الحفلات، والفكرة كانت جذابة لي خاصة لأني

كنت أتصور موائد لذيذة وبهيجة أقف عندها وآكل ماطاب لي الأكل حتى أشبع تماماً. ولذلك فإن كلمة حفلة في روما كانت لاتعني إلا الطعام بالنسبة لي. وتجربتي مع الحفلات حتى ذلك الوقت كانت محصورة في المناسبات العائلية، وموالد الأطفال في ريميني، وهي حفلات مخصصة للبنات أكثر منها للصبيان، اذا استثنينا كعكة عيد الميلاد.

كنت أرى أن أفضل طريقة للاشتراك في حفلة هي أن أكون مراقباً محايداً. ولو كان في وسعي أن ألبس ماأشاء في تلك الحفلات القديمة، فلربما لبست رداء اخفاء أدسُّ في جيبيه الواسعين بعض الطعام للأيام التالية.

لم أدرك أنني لم أتمتع فعلاً بذلك النوع من الحفلات إلا حين أخذت أشارك في مناسبات اجتماعية متنوعة لاتقتصر على بعض الحضور في كل مرة. في البداية لم أثق أنني سأثير اهتمام الناس. أو أنني سأتمكن من مشاطرتهم الحديث، بما أني عديم الاهتمام بالأوبرا، أو بالأحداث الرياضية مثل ألعاب كرة القدم. كان الناس يستهجنون من لاتستثيره لعبة كرة القدم أكثر من الذي لاتستثيره امرأة جميلة عارية. وجهدت نفسي كيلا أزعج أصحاب الحفلة ولأولئك الذين اصطحبوني اليها. وكان ذلك مما يجلب الغمَّ.

قال بعضهم لي: وماذا تعمل؟ وكنت أجاهد كي أصير صحفياً أو فناناً. وماكان هذا ليحدث أي انطباع حسن. نصحني أصدقائي بأن أرسم صوراً صغيرة مضحكة تسلّي الناس، ولكن لم أستطع أن أحمل نفسي على اجتذاب ذلك الاهتمام. ومع أني اضطررت الى الرسم أمام الناس في حانوت فاني فيس Fanny Face بعد الحرب العالمية الثانية، فإن الذين وقفوا يتفرجون كانوا قلة، وهذه الناحية من العمل هي التي لم ترضني.

حين توطدت منزلتي عند الناس، صارت الدعوات تكثر، وتلبيتي لها تقلُّ. وأدركت أن الحفلات لاتمتعني، وأن المناسبات الاجتماعية تزعجني على نحو متزايد. ولما صرت معروفاً أكثر، اضافة الى كوني لاأحسن الحديث، كان عليَّ أن

أميز مرضى الكذب وأتقيهم، أولئك الذين اعتبروني مسؤولاً عن سوء حظهم، وعليَّ أن أتبرَّع لهم بالمال، وأولئك الذين كانوا يختبرون أنفسهم لاعتقادهم بأن لهم وجوهاً تسترعي الانتباه. كانوا يستغلون الحفلة ذريعة لاختبار أدائهم، وفكرت عندما كبرت أكثر أن أتكيف، ولكن على نحو مخالف كل المخالفة.

ولما شعرت بالأضواء مسلطة عليَّ ازداد خجلي واضطرابي من حاجتي الى الأداء حتى أحصل منه على العشاء. ولولا جيوليتا لكان من المرجح أن لا أسافر إلا مع بعض الأصدقاء، أو ما يلزم أفلامي. كانت أكثر اجتماعية مني، وأنا أحببت رؤية أصدقائها. وقد تجنبت إرباكها بإرسالها الى الخارج وحيدة.

كنت، وأنا طفل، جزءاً من نظام تربوي يُمجد أبطال الحرب. قيل لنا: إن الزي العسكري والأوسمة تجعل أصحابها من الخاصة المنفردة بالتبجيل. وعلَّمونا أنه لاشيء أمجد من الموت من أجل قضية نبيلة. ولكني لم أكن ذلك التلميذ الجيد. أنا شخصياً لم أتفهم مالقيَه موسوليني من اعجاب شديد. كان مملاً جداً بالأبيض والأسود في أشرطة الأخبار في سينما فلجور. وأنا أتذكر أكثر ماأتذكر جزمته.

ولدت مع الفاشية في وقت واحد. ومع تنامي الفاشية كنا نرتقب الحرب وكأنها حفلة يتوق الجميع الى حضورها. وعليّ أن أقول، مع ذلك، أنني لم تخدعني عظمة الجندي الروماني الحديث والزحف الى المعركة، وبذلت جهدي كي أتجنب الدعوة الى الحفلة. كنت حريصاً حرصاً خاصاً على النجاة من قدَر والدي في الحرب العالمية الأولى. لقد تجنبت أن أكون جندياً فاشياً، وبالتالي حليف هتلر والنازية، وهذا الموقف يعتبر الآن مقبولاً تماماً، بل ذكياً. إلا أن بعض الناس آنذاك عدَّوا اختبائي ضرباً من أعمال الجبن.

رشوت أطباء، ومثلت دور المصاب بأمراض نادرة، وصرت سيد الأعراض. كان ضيق التنفس سمة من سماتي. كنت قبل الفحص أصعد أحياناً الدرج وأنزله عدة مرات بأسرع مايمكن كان تمثيلي للأعراض مقنعاً جداً بحيث

أنني أقنعت نفسي أحياناً، وصرت أشعر أني لست صحيح الجسم على الاطلاق. وساءت حالتي عندما حلّ محل الأطباء الايطاليين أطباء ألمان. صار الوضع خطراً.

واتضح أن الأطباء الايطاليين في روما لن يستطيعوا أن يؤجلوا أحداً عن الخدمة العسكرية إلا المقعدين. واقترح شخص من بولونيا Bologna أن أذهب الى مشفى تلك المدينة، حيث كان التدقيق أقل، بغية الحصول على تأجيل، وقال: إن ذلك قد أفاده.

أخذت موعداً هناك، ووصلت باكراً حتى أمارس طقس ارتقاء الدرج وهبوطه قبل الفحص أملاً في تغيير نبض قلبي، أو معدل النبض، أو ضغط الدم. وفي الوقت المحدد أمرت بالدخول الى غرفة لأخلع ملابسي. بدا على الأطباء الايطاليين التجهم والفتور على غير عادتهم. كان هناك مفتشون ألمان.

وبينما كنت في المهجع الذي خُصص لي، استرجعت في ذهني أعراض مرضي. كان بقائي حياً أحد الأعاجيب، ومامن جيش في الدنيا كان يمكن أن يجنِّد واحداً مثلي. تمنيت ذلك.

واتفق آنذاك أن سقطت قنبلة. وعلمت فيما بعد أن الضربة كانت غير مباشرة، ولكنها بدت لي مباشرة جداً. عمَّ الذعر، وانهار السقف، وتراكض الناس هنا وهناك. وجدت نفسي بالسروال في الشارع، وفي يدي فردة حذاء التقطتها وأنا مندفع للنجاة من السقف المنهار. كنت مغطى بالغبار وجِصِّ السقف. كانت فردتا الحذاء معاً، ولكن لاأعلم لماذا التقطت واحدة فقط.

كان لي معارف في بولونيا، غير أني اضطررت للسير طويلاً من المشفى. لم ينتبه إليَّ أحد وأنا أسير عبر الشوارع بالملابس الداخلية. وذكرني هذا الوضع بأحد أفلام رينيه كلير Rene clair كنت قد شاهدته. نسيت العنوان، ولاأتذكر إلا صورة رجل في ملابسه الداخلية، وعلى رأسه قبعة مستديرة سوداء، يدخل مخفر الشرطة لتقديم شكوى. لم يوقفني أي شرطي، كما أُوقف ذلك الرجل في الفيلم، لأن رجال الشرطة كانوا كلهم مشغولين خلال القصف. مارأيت أي واحد منهم.

ولما وصلت أخيراً الى منزل أصدقائي، لم يفاجأوا حين رأوني شبه عارٍ. كانت تلك الأيام غريبة وعصيبة. ولقد افترضت دائماً أن سجلاتي قد فُقدت في القصف، لأني لم أُطلب ثانية الى المشفى العسكري، غير أني لم أحصل على تأجيل طبي.

رسمت وأنا صغير في ريميني بعض الصور الكاريكاتورية لبعض نجوم السينما المعروضة صورهم خارج سينما فولجور. لوَّن الصور أحد أصدقائي، ووُقعت الرسوم باسم فيلاس Fellas، ثم عُلقت في مكان بارز من القاعة. بعد ذلك مُنحنا نحن الاثنين حق الدخول مجاناً. وتبادلنا عملنا بغية مشاهدة الأفلام التي كنا نشاهد بعضها عدة مرات.

وبعد بعض الوقت حدث في روما ترتيب مماثل. فأحد الذين التقيتهم في البداية، وصادقتهم، كان الفنان رينالدو جيلنج Rinaldo Geleng.

كان رينالدو موهوباً ولاسيما في التلوين بالألوان المائية والزيتية. كنا عادة نطوف المطاعم والمقاهي، ونرسم صوراً للزبائن. كنت أرسم الصور وهو يلونّها. وجمعت من المال مايكفي لأصلح أمري. وبين حين وآخر كان يسرُّ عملنا أحدهم، فيدعونا الى كعكة وقهوة، وحتى الى عشاء.

لو عمل رينالدو الصور لكان الشغل أحسن، لأنه كان يرسم صوراً ترضي غرور الأشخاص أكثر من صوري. كان الجالسون على طاولات أخرى يراقبون ماكنت أرسم، وعندما يرون أنها ليست صورة شخصية بل كاريكاتوراً، كانوا يمتنعون عن الشراء. وفي بعض الأحيان، كان يعرض الذين رسمتهم عن الدفع حين يرون كيف رسمتهم، وكانوا لايدفعون في أحيان أخرى. والأسوأ من ذلك هو عندما كانوا يدفعون، ثم أراهم فيما بعد يجعلون الصورة كرة صغيرة، ويرمونها بعيداً. بالطبع كان ذلك يؤذيني، ولكن لم أستطع أن أعمل بشكل مختلف. لم أستطع أن أرسم إلا مارأيت. وأظن أن هذا كان ينطبق على الأفلام، اذ كان عليَّ أن أعمل ماشعرت به وماعتقدته.

وعملت أنا وجيلنج أيضاً في تزيين واجهات الحوانيت. أنا رسمت الصور وهو لوّنها، حتى تحسن العمل، وصار كل واحد يزين واجهاته الخاصة. كان يفترض أن يلتقط عملنا الزبائن. وكثيراً ماكنا نُدعى بغية تشجيع البيع بالأسعار المخفضة التي كان يعلنها أحد الحوانيت. وكنت عادة أجتذب جمعاً غفيراً من المشاهدين وأنا أرسم، إلا أن ذلك لم يترجم بالضرورة الى بيع بالنسبة للمحل.

كان حقل اختصاصي رسم مخلوقات مترفة الأنوثة، ومفرطة الانحناءات، تغري الناس بالدخول الى المحل من أجل الأسعار المخفضة. كانت هذه الرسوم غير ملائمة، وخاصة حين كانت أحذية النساء هي المعروضة للبيع، اذ كان معظم الذين يقفون للتفرج من الرجال. وهكذا أخفقت صوري المثيرة للحواس في ترويجماافترض أن تروِّجه. وأعتقد أن ذلك كان دليلاً على أن حسي التجاري كان غير مكتمل النمو، أو أنني كنت عاجزاً عن العمل من أجل المال فقط. كنت عازفاً عن اعادة تشكيل موهبتي مهما كانت تلك الموهبة، وتمنيت، طالما أن قادر على أن أعمل ماأرغب في عمله، أن أجد من يعجبه هذا العمل ويدفع لي حتى أتمكن من الاستمرار. فالمال لم يكن ليبدو في ذاته هدفاً مثيراً للاهتمام.

لقد انتهى شغلنا في الحقيقة عندما حاولت أن أرسم لوحات زيتية على الواجهات. كان ذلك من اختصاص جيلنج، ولكن كان علينا انجاز مهمتين في وقت واحد. كانت أعصابي تتوتر بعض الشيء وأنا أرسم أمام المتفرجين، غير أني تعوَّدت ذلك. ومع ذلك، لما رسمت بالألوان الزيتية، لم أستطع أن أمحو، أو أغير شيئاً، فشاهد حشد المتفرجين اضطرابي، وارتباكي الشديد، فضحكوا. خرج صاحب المحل وفي يده فردة كندرة طويلة الكعب، فظننت أنه ينوي ضربي، فهربت تاركاً أصباغي. والأدهى من ذلك هو أنني سمعت المحتشدين يضحكون وأنا راكض. كان الركض طريقة لزمتها مدى الحياة. وعلمت أنني جبان.

أسباب شتى كانت تجعلني أنتقل من مثوى الى مثوى باستمرار. سكنت غرفاً مؤجرة، ولم أستطع أن أدفع كثيراً، لذلك كنت دائم البحث عن شيء أفضل كي أرفع مستوى معيشتي. على كل حال، لم أستطع أحياناً أن أدفع، فأضطر للبحث عن غرفة أرخص وأخفض مستوى معيشتي. كان يصلني بعض المال من أبويَّ، ولكن لم أعلمهم أنه غير كاف. كانت الحياة في روما مكلفة أكثر منها في ريميني، ومع ذلك لم أطلب المزيد لأنني لم أكن أتابع مايتمنيانه لي في روما. كنت أجري وراء أحلامي.

سكنت في بعض المرات عند سيدات كنَّ يطلبن مني أكثر من الأجرة، وقد أربكني تلهفهنَّ عليَّ. فكنت أضطر الى الانتقال. وعثرت على غرفة أحببت البقاء فيها، ولكني اُضطررت الى مغادرتها لأني كنت غير مهيأ لارتباط رومانسي. كانت صاحبة الغرفة أكبر مني، ولكنها كانت جذابة. لم أكن قد بلغت العشرين بعد، ومن المرجح أن ماعاقني ليس الافتقار الى الرغبة المتقدة، بل الافتقار الى التجربة. لقد أحبتني على مايبدو، وأنا لم أرغب في ايذاء أحد، لذلك آثرت المغادرة، مع أني لم أستطع أن أعثر على غرفة أخرى مشمسة.

كلما غادرت روما قلقت عليها. خشيت أن يصيبها شيء وأنا بعيد، وكأن في وسعي وأنا فيها أن أحميها وأنقذها من خطر. وعندما أعود أفاجأ دوماً بأن شيئاً لم يتغير على الاطلاق، لا البشر ولا الأماكن. ومهما غادرتها وعدت اليها، فإن روما تبدو لي عند كل عودة أروع منها في أي وقت مضى.

لقد أحببت دوماً أن أقطن في الأماكن القديمة. فاذا سكنت في مكان جديد يهرم، ويشعرك بالهرم. واذا سكنت في محلة قديمة لايمكن أن ترى أي علامة على أنها تقدم. لقد أعطتها القرون مظهرها، ولايمكن تبيُّن التبدلات التي تحدثها عقود قليلة.

منذ قدمت روما، أصبحت مقرِّي الدائم. ولدت في تلك اللحظة، وكان ذلك يوم ميلادي الحقيقي. لو تذكرت ذلك التاريخ لاحتفلت به.

هكذا الحياة على الأغلب. فحين تمر بنا أوقات مهمة لانميزها ولا حتى نلاحظها. نكون منشغلين باللحظة التي نحياها، ولاندرك إلا حين ننظر الى الوراء أهمية تلك اللحظة في حياتنا.

لما وصلت الى روما لم أكن أعرف أحداً، ولاكيف سأكسب رزقي، ولا نوع الحياة التي سأحياها هناك. لم أخف ولم أشعر بالوحدة. لم أخف لأني كنت صغيراً، بل لأن روما كانت السحر بالنسبة لي. أدركت أنني عثرت على مكاني، وأني لن أتوق الى أي مكان آخر. ولم أشعر بالوحدة لأن المدينة كانت صديقتي. وأدركت أنها سوف تحسن رعايتي.

إن روما هي أيضاً المكان الذي عزمت على الموت فيه، مع أني نويت ألا أموت أبداً...

-٥-

# أفضل مخرج ولكن ليس أفضل زوج

عملت رسام كاريكاتور وكاتباً في مجلة مارك أوريليو Marc Ourelio، وهي مجلة فكاهية على غرار مجلة بانش Punch. وبدأت الكتابة للاذاعة، فكتبت طرائف وقطعاً صغيرة للتمثيل.

ثم التقيت جيوليتا ماسينا Giulietta Masina، وأصبحت أسرتي في روما. التقيتها عام ١٩٤٣ حين مثلت دور بالينا Pallina في مسلسل كتبته أنا عنوانه Cico e Pallina. سمعت صوتها قبل أن أراها.

هتفت لها ودعوتها الى الغداء. اخترت مطعماً جيداً كان من المطاعم الحديثة آنذاك. كان صعباً القيام بأقل من ذلك، اذ كان مظهراً من مظاهر الاحترام. قالت لي فيما بعد: إنها فوجئت لأنها تعوّدت، وهي طالبة جامعية في روما، أن يُطلب منها مواعيد في المقاهي. واعترفت أنها أحضرت معها نقوداً زائدة للمساهمة في دفع ثمن الفاتورة إن لم يكن معي مايكفي. كانت بالغة العذوبة، وأكدت أنها ليست جائعة، وحاولت أن تطلب أخف المأكولات وأرخصها.

شجعتها على طلب كل ماهو فاخر على قائمة الطعام، غير أنها ظلت تنظر الى الأسعار. خاب أملي بعض الشيء لأن ذلك كان يعني أنني غير قادر على طلب ماعزمت على طلبه من المأكولات الفاخرة. كيف كان يمكن أن أطلب الأشياء الغالية وهي لم تطلب إلا الأشياء الرخيصة. لم تعرف جيوليتا أنني عرّجت على

المطعم، ونظرت الى لائحة الطعام قبل أن أدعوها للتأكد من قدرتي على الدفع. كنت أتطلع الى اختبار ذلك المطعم، واكتشفت فيما بعد أن عمتها، التي كانت تعيش معها في روما، لم تردْها أن تذهب الى لقاء انسان غريب، حتى ذلك الذي كتب البرنامج الاذاعي الذي أدَّت دوراً فيه. ثم لانت لها عندما عرفت اسم المطعم الذي اخترته. وأعتقد أنها افترضت أن شيئاً سيئاً لم يكن ليحدث لابنة أخيها في ذلك المطعم الحديث.

لاأدري مافكرت فيه عمة جيوليتا عندما نزوجنا بعد خطبة استمرت بضعة شهور فقط. حين تتزوجون في سن العشرين، تكبرون معاً- مع أن «جيوليتا» قد أخبرتني غير مرة أنني لم أكبر على الاطلاق. ولاتكونون عشاقاً، وأنتم أزواج وزوجات، بل أخوة وأخوات. كنت أباً بالنسبة الى جيوليتا أحياناً، وكانت هي أماً بالنسبة لي.

إنني أرتبك بعض الشيء حين أتحدث عن جيوليتا كممثلة لأني كنت في الحقيقة عاجزاً دوماً عن الحديث عنها من الناحية المهنية من غير التفكير في الناحية الشخصية. لقد تشاركنا في الحياة مدة طويلة، ومع ذلك أنا أدرك عندما أتكلم مع الصحفيين أنني لو طُلب مني تحديد دورها في ابداع أفلامي على وجه الدقة، لقلتُ لهم مالم أقله لها قط.

لم تلهمني «جيوليتا» في ابداع فيلميْ «الطريق» La Strada و «ليالي كابيريا» The nights of Cabiria فقط، بل مثلت دور الجنية الصغيرة الطيبة في حياتي. لقد أطللت معها على مشهد من الحياة أصبح حياتي، وأرضي التي كان من المتعذر عليّ اكتشافها من دونها. التقيتها عندما اختيرت لتكون نجمة برنامج اذاعي من تأليفي، وأصبحت نجمة حياتي.

يختلف الرجال والنساء في مواقفهم من الجنس خارج الزواج. فأنت في رأي النساء تتخلى عن روحك حين تمارس الجنس مع أخرى، لا عن جزء

مـن جسـدك. والرجـال يعرفـون أنك لاتتخلـى عنه، بل تُعـيره فترة قصيرة ليـس غير، ولكنك لاتسـتطيع أن توضـح لزوجتـك أن الأمـر مجرد إعارة ليلة واحـدة.

إن الزواج الدائم فكرة رومانسية بالنسبة للمرأة، ومرعبة بالنسبة للرجل. ومع أن الجنس قبل الزواج مهم، فإنك لايمكنك أن تدخره لسوء الحظ.

كنت أنا وجيوليتا في شباب العمر معاً، ومعاً اكتشفنا الحياة. وأنا الذي عرَّفتها الى الجنس.

ماكان لأي منا خبرة كبيرة بالحياة وبالجنس. كنت أنا أكثر خبرة منها، اذ كانت هي فتاة متحصنة.

كانت صغيرة وتحتاج الى حمايتي. وكانت بريئة وعذبة وطيبة وواثقة بالآخرين. كنت أطول منها، وكانت هي ترفع نظرها إليَّ، لا بالمعنى الحسي فقط، بل بكل المعاني. ماأثَّرت في أحد من قبل ذلك التأثير. وأعتقد أنني وقعت جزئياً في حب خيالي المنعكس في عينيها. وهي تحبذ من صورنا معاً تلك الصور التي تظهرني وأنا أعانقها وأفوقها طولاً.

في ذلك الزمن لم أكن ذا خبرة واسعة من الناحية الجنسية إلا ذهنياً، وتجربتي الذهنية كانت مذهلة. كان الجنس قد استحوذ على تفكيري قبل أن امتلك لغة التعبير عنه، وحين كنت مضطراً للاعتماد على الصور. وعلى حين كانت جيوليتا عذراء، كان طموحي أن أكون ذا خبرة واسعة بالجنس قبل أن أتزوج.

لم يطرأ الزواج الأحادي على الانسان طروءاً طبيعياً، فالانسان ليس حيواناً أحادي الزواج.

ومهما اجتهد في المحاولة، فإن ذلك يمثِّل قهراً للغرائز الطبيعية. يجب عليه أن يكبت كبتاً غير طبيعي حيويته الداخلية، وهذا يستنفد من الطاقة أكثر مما يستنفد الاستسلام للدافع.

كنت على الدوام استصعب العلاقات بين الجنسين. والأمر الغريب هو أنك حين تلتقي امرأة نمت معها بضع مرات منذ عشرين أو ثلاثين أو أربعين سنة، فإنها تشعر أنك مدين لها بشيء. ربما أكون مديناً لها بتذكر المناسبة، وأحياناً لاأتذكرها.

إن جيوليتا لها ذاكرة أكثر دقة فيما يخص هذه الأمور من ذاكرتي. فهي تتذكر أحياناً شيئاً لم يحدث. أظن أن الرجل ينظر الى الكل، الى المجموع، الى الصورة الكبيرة، أما المرأة فهي تنظر أكثر ماتنظر الى أصغر الأجزاء.

وذات مرة أتذكر أنني كنت مسافراً واتصلت بالبيت. لم تردَّ على الهاتف حتى في وقت متأخر. لم أعرف أين أجدها. تصورت كل مايمكن أن يحدث لها. ووعدت نفسي -والله أيضاً- أنني لو وجدتها سليمة ومعافاة، لكنت لها الزوج الأمثل. وصلت الى البيت، وردت على الهاتف.

بعد ذلك لم أصبح الزوج الأمثل، ولكن أعتقد أنني كنت زوجاً جيداً.

هناك أسطورة تقول: إن الزواج يصنع من الإثنين واحداً. والأمر ليس كذلك، اذ أن الاثنين قد يصبحان اثنين ونصف الواحد، أو ثلاثة، أو خمسة، أو أكثر.

إن خيبة الأمل عظيمة لأن الواقع مختلف كل الاختلاف عن التلقين.

«وعاشا في سعادة دائمة» عبارة تنتهي بها الحكايات. لاأحد يتحدث عن «السعادة الدائمة». عندما تصبح سندريلا.. نكدة. ولايقولون ما جرى عندما شعر الأمير شارمنغ Charming بذلك الارتعاش الجنسي الأبدي، والتوق الجنسي المفاجىء.. الى امرأة غير سندريلا.

في حقيقة الأمر، لم أرغب قط في الزواج عندما تزوجت. لقد أحببت جيوليتا، غير أني كنت صغيراً جداً. الحرب جعلت كل شيء يبدو ملّحاً. تسارع كل شيء، والمستقبل كان غامضاً.

ومع أنني لم أرغب في الزواج على هذا النحو المبكر، فإني لم أندم على الزواج بها. وعبر سنوات العمر، لم أرغب قط في ألا أكون متزوجاً بها، مع أنها، حسب ظني، قد تأسفت مراراً على زواجها بي.

عشنا أنا وجيوليتا خطبة رومانسية للغاية، وتزوجنا عن حب. وكان زواجنا هو اللقاء السعيد بين الجسد والعقل. كانت قدما جيوليتا دوماً على الأرض، وكان رأسي دوماً في السحب.

وفي فترة متأخرة من زواجنا، صرت زوج يوم الأحد الذي يقرأ الصحف. وخاب أمل جيوليتا، وخاصة لأن شيئاً في خطبتنا أو أعوامنا الأولى لم يهيئها للتغير في موقفي، بينما هي لم تتغير.

لم يكن زواجنا كما تصورته. لم يحقق أحلامها في الحياة الشخصية، وكان الأطفال جزءاً مهماً من تلك الأحلام. تاقت الى منزل، وتوقعت زوجاً مخلصاً. وقد خيبت أملها، أما هي فلم تخيب لي أملاً. لاأعتقد أنه كان يمكن أن أجد زوجة أفضل.

لقد أحببت على الدوام شيئاً فيها هو الأمل الدائم الذي ما فقدته قط. تقيم أحياناً في بلاد الجان، ولكنها تقاتل مثل فارس، وليس مثل صبية تواجه محنة، دفاعاً عن تلك البلاد الساحرة ضد هجمات السلابين. وقد ورطتنا هذه الطاقة على الأمل في متاعب مرات عديدة لأنها كانت دائماً تأمل في تغييري. لم تستسلم للمشاكسة والعناد اللذين طبعا سلوكي.

لم أطلب الايمان إلا عند جيوليتا، ولعل هذا هو سبب عدم احتياجي الى الدين الشكلي، اذ أن جيوليتا قد حلّت محلّه.

غضبت جيوليتا عليَّ مرة لارتكابي أحد الآثام التي لاأتذكرها فقالت: سنقتسم الشقة، فتأخذ هذا القسم، وآخذ ذاك. ثم شرعت تخطط التقسيم على

نحو يمنع أحدنا من العبور الى أرض الآخر، ويكون لكل واحد حمام داخل المنزل وخارجه. كانت ساخطة بالفعل.

قلت لها: يالها من فكرة! فذعرت، وسرعان ماقلت: فكرة مناسبة للسينما. أظن أنني سوف أستخدمها في فيلم.

لم يسرَّها ذلك، بل زاد من غضبها. ولم تكن في واقع الأمر غاضبة عليَّ، بل على الطبيعة.

كان يزعجني أن تشعر جيوليتا بالغيرة من نساء كانت تعتقد أني على علاقة بهنَّ، ولكني أعتقد أنني سأنزعج أكثر لو لم تكن غيرى مطلقاً.

ولكونها امرأة فهي تنجذب بالطبع الى رجل واحد هو عالمها. ولأن الرجل، من ناحية أخرى، ليس ميالاً الى الزواج الأحادي بالفطرة، فإن الزواج حالة وجود غير طبيعية بالنسبة اليه. إنه ظلم يتحمله لأنه تكيف منذ الولادة مع تقبله، الى جانب الايديولوجيات السيئة الوظيفة التي نتقبلها كقانون طبيعي، غير أنها في الحقيقة ليست إلا شرعة أناس انقرضوا منذ دهور.

حاولت أن أوضح هذا كله، غير أن جيوليتا لها آراء خاصة في هذا الموضوع متعارضة مع آرائي، وغير قابلة للتغيير مثلها أيضاً.

سمعت عن خطة من أجل عقود زواج قابلة للتجديد. في كل سنة تكرر أخذ العهد على نفسك. لم تعجب هذه الفكرة جيوليتا، وأعرف أن الكنيسة الكاثوليكية لن توافق عليها.

لو طُبق هذا النظام، لتزوجت جيوليتا ثانية، ولكن قد لاتتزوجني هي مرة أخرى. وأعتقد أنها ستفعل. ومن المرجح أنها ستنتزع مني رغماً عني بعض الوعود التي لابد أن تكون أكاذيب، ثم ستوافق، وفي كل عام سنمارس طقسنا.

الذكريات المشتركة أمر مهم. أظن أن أرهب مايمكن أن يحدث هو أن يطول بي العمر وأفقد الذين شاركوني الذكريات.

كان قلق جيوليتا عليّ دائماً. كانت تتأكد من انسجام جواربي مع ثيابي، ومن جفاف قدمي حتى لاأصاب بالزكام. إن آلاف الأشياء الصغيرة هي التي تصنع الزواج أو تلغيه في حقيقة الأمر. وحتى حين كنا نتشاجر، كنت أعرف أنها كانت تهتم بي.

لاأحد غيرها كان يعني لي الكثير في الحياة. غير أن تربيتها الخاطئة، وتربيتي الخاطئة، لم تؤهلانا للزواج، لعالم الحكايات المتخيَّل الذي لاعلاقة له بالطبيعة البشرية.

إن الكلمة التي ينبغي الحديث عنها ليست كلمة زواج، بل كلمة ألفة. عندما أتحدث عن جيوليتا، لاأفكر إلا في تلك الكلمة من أجل وصف علاقتنا.

أنا لست بالصديق الجيد، ولابالزوج الجيد، كما ينبغي للصديق، أو للزوج أن يكون. كانت جيوليتا تستحق أفضل مني. ربما كنت خير مخرج لها، ولكن ليس أحسن زوج.

في مرحلة مبكرة من علاقتنا ذقت مسرات جديدة، وعانيت أول آلامي الشديدة.

كلما سئلت إن كان عندي أولاد، بادرت الى الجواب دائماً وفي بساطة: لا، أفلامي هي أولادي. على هذا النحو أتخلص من السؤال ومن الموضوع الذي لاأحب التحدث عنه أبداً. وحتى بعد هذه الأعوام، فإن الحديث عن ذلك يعيد الى الذاكرة ذلك الزمن الحافل بالآلام.

عرفت قبل أن نتزوج أن جيوليتا تريد أطفالاً. وكان ذلك جانباً من تفكيرها. أما أنا فلم أُعرْ الموضوع أي اهتمام خاص، ولكني أعتقد أنه لو سألني أحد إن كنت خططت ليكون لي أسرة، لأجبته: طبعاً، ذات يوم.

لم نتحدث كثيراً عن الموضوع. لم نحدد العدد، مثلاً. كنا متفقين على أن ننجب أطفالاً، مع أنها كانت أكثر اهتماماً بالموضوع مني. فكرت في وجوب الانتظار حتى تنتهي الحرب. كان يمكن أن أسحب الى الخدمة في أي وقت، حتى

حين كانت وثيقة التأجيل معي، وبالتأكيد بعد أن ضيعتها. كنت أقضي كثيراً من الوقت متخفياً في الشقة مع جيوليتا، بما أن السير في الشوارع كان خطراً على أي شاب ايطالي ليس في جيش موسوليني، ولم يُرد أن يكون. ماكان لدينا مال، وفرص العمل كانت محدودة جداً آنذاك.

كنت في الثالثة والعشرين، وجيوليتا في الثانية والعشرين. ومع أنها كانت أصغر مني، فإنها كانت في الحقيقة أكبر. لقد أتت من بيئة مثقفة، لذلك كانت أكثر نضجاً وأفضل ثقافة. عاشت في بولونيا، وميلان وروما، وتعلمت في احدى جامعات روما. وأعتقد أيضاً أن الفتيات في سن معينة يكنَّ متقدمات على الفتيان في أشياء كثيرة.

كان ذلك الزمن زمن الحرب. وكنت أقضي نصف وقتي في محاولات التخفي، لا لأبقى حياً، بل لأكون نكرة. أما النصف الثاني فكنت أقضيه كالأبله في الشوارع محاولاً أن أكون شخصاً ما.

لقد انهار النظام العام -الادارة والسجلات- انهياراً كارثياً. لذلك كانت الدوريات تضاعف جهدها بحثاً عن الشبان الذين كانوا في سن مناسبة ولايرتدون الزي النظامي. والرد البسيط على ذلك هو الاختفاء عن الأنظار. ولكن ذلك لم يكن بالأمر الهين بالنسبة لي. كنت شاباً مفعماً بالحيوية، وعليَّ أن أعترف أنني كنت أحمق أيضاً. وفي تلك المرحلة من العمر كنت أعتقد أن الأشياء السيئة هي ماكان يحدث للآخرين. كنت في روما، وماكان في وسعي أن أختبىء الى الأبد في شقة عمة جيوليتا، اذ كنت أرغب في أن أحقق شيئاً، أن أحرز نجاحاً، والأمر الأكثر إلحاحاً هو أن أتمكن من شراء بعض الطعام للمائدة. لو كنت عاقلاً لما فكرت إلا في البقاء في الشقة، وعدم المغامرة بالخروج منها. ولكن خرجت ذات يوم.

ومن بين كل الأماكن اخترت ساحة اسبانيا للتمشي. كان ذلك المكان أحد الأمكنة التي أحبُّ التمشي فيها. ولو انتبهت لرأيت القلق على وجوه المارة. لم

يحذرني أحد، لأنهم كانوا خائفين. لقد أغلق الجنود المنطقة، وكانوا يفحصون أوراق الشبان المدنيين. حالما فهمت ماكان يجري، حاولت الرجوع من حيث أتيت، إلا أني رأيت أن الشارع قد أُغلق.

لامفر. لقد وقعت في الفخ. قررت أن لاأبدي الهلع، وأن أستخدم براعتي اللفظية للنجاة من هذه الورطة.

ساقونا الى مدرج في الساحة. كان بعض الجنود المستجوبين من الألمان، واقتصر دور الايطاليين على طلب أوراقنا، ووثائق التأجيل.

ماعلمته فيما بعد هو أني كنت في شاحنة مع غيري من الشبان الايطاليين وقد حُكم علينا جميعاً. كان عليَّ أن أفعل شيئاً، ولكني لم أعرف ماهو.

قلت في نفسي: لو كانت هذه قصة أكتبها، ماذا كنت سأفعل؟

رأيت ضابطاً ألمانياً شاباً يقف وحده في الشارع. كان يحمل رزمة من الفطائر اشتراها على مايبدو من محل معجنات في شارع كروتشي.

من الراجح أنه كان حسن الذوق للطعام، اذ كانت تلك الفطائر أفضل مافي روما.

قفزت من الشاحنة، وركضت نحوه منادياً: فرتز! فرتز! وعانقته بكل الحرارة المحفوظة للأخ الحبيب المفقود منذ زمن بعيد. تابعت الشاحنة سيرها، ولم تطلق النار عليَّ، وهذا سيناريو آخر لم أفكر فيه إلا فيما بعد. أما السيناريو الأول فقد منحني الجرأة على التمثيل على الرغم من قصره.

فوجىء الضابط الألماني، وسقطت الرزمة من يده. التقطتها وناولته إياها. بدت الألمانية التي تكلم بها معي مهذبة للغاية. لم أفهم أي كلمة، وأعتقد أنه كان يوضح أن اسمه ليس فرتز. وماكان بالامكان أن يكون كذلك. كنت في ذلك الوقت لاأعرف إلا اسمين بالألمانية، والآخر كان أدولف.

غادرت المكان بأسرع مايمكن، وأنا أقاوم حافزاً يحفزني الى الركض. حاولت أن لاأبدو مريباً، ولعل ذلك جعلني أبدو مريباً أكثر. حين وصلت الى جادة

مارجوتا Margutta ، التفت الى الوراء التفاتة حذرة، فرأيت بعض المدنيين الايطاليين يراقبونني في تعاطف واضح، ثم ولوا الأدبار.

دخلت دكاناً تظاهرت أني أنظر اليه، وبقيت فيه قرابة ساعة. ثم غادرته وعدت لألقى جيوليتا في شقة عمتها. كان شارع مارجوتا شارع الحظ بالنسبة لي، وأظن أن ماحدث في ذلك اليوم قد أثر في تحركي هناك بعد ذلك بكثير.

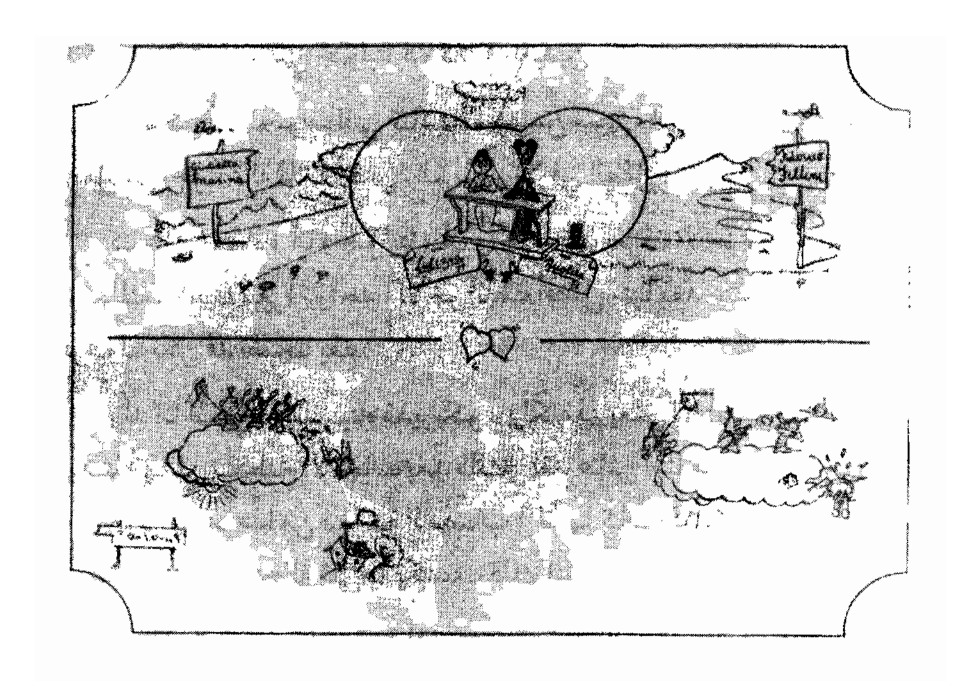
كانت التجربة صدمة شديدة. وفجأة تراءت لي الحياة، قصيرة وحافلة بالمآسي المحتملة. أرادت جيوليتا أن نتزوج. كانت تشعر أن الزواج حاجة ملحة، أما أنا فلم أكن أشعر، غير أنني كنت أحبها. وبغتة لم يعد المستقبل المفترض المديد يبدو ذلك اليقين الكامل.

تزوجنا في ٣٠ تشرين الأول عام ١٩٤٣. وعلى بطاقة العرس التي عملتها لها، رسمت طفلاً هابطاً من السماء الى حياتنا القادمة.

ومما يسَّر الأمر وجود كاهن في البناية مخوَّل باقامة الطقوس. لم يحضر إلا بعض الأقرباء والأصدقاء. أما أبواها وأبواي فلم يعلموا بخبرنا، اذ كانوا في مناطق أخرى من ايطاليا. والهواتف كانت شبه معطلة، كما كان من المتعذر الاتصال من روما بالخارج بسبب الحرب.

لم يحضر عرسنا صديقنا الطيب ألبرتو سوردي Alberto Sordi، لأنه كان يقيم عرضاً في مسرح مجاور، فذهبنا بعد الزواج الى المسرح. حين دخلنا كان ألبرتو على المنصة. ولما رآنا قوّى الأضواء، وخاطب الجمهور قائلاً: صديقي العزيز قد تزوج للتو. وأنا أعلم أنه سيُصفق له كثيراً في حياته، ولكن دعونا الآن نصفق له أول مرة. ثم سُلطت الأضواء عليَّ وعلى جيوليتا. كان الاحتجاب. ولايزال، حالة لاأرتاح اليها كل الارتياح.

وحملت جيوليتا، وكان الحمل أسرع مما قد كنت أتمنى. ولكن جيوليتا كانت سعيدة، وأنا أيضاً. كنت شديد الاهتمام بسعادة جيوليتا، وفي ذلك الوقت كانت سعادتها وسعادتي تبدوان شيئاً واحداً. هذا التغير في حياتنا أثار بعض المخاوف، بيد أننا كنا نتوقعه.



البطاقة التي رسمها فيديريكو في مناسبة يوم الزفاف. الشارعان اللذان عاش هو وجيوليتا فيهما في روما يلتقيان مثل القلبين المتقاربين. الملائكة تلعب فوق الغيوم، بينما الطفل، في مستقبل الزوجين القريب، يغادر السماء، ويتجه رأساً الى حياتهما المشتركة الجديدة.

وحدث بعد ذلك حادث فظيع، اذ سقطت جيوليتا على مرقاة وفقدت الجنين. رفضت أن تعرف إن كان صبياً أم بنتاً. ربما لأن معرفة ذلك كان يمكن أن يجعل الطفل أكثر واقعية. قيل لي: إن الجنين صبي. وكنا نوينا اذا جاءنا صبي أن نسميه فديريكو. لم تجد جيوليتا مايعزّيها عن الاسقاط، ولكنها كانت في عز الشباب، لذلك تكيفت مع الوضع الطارىء.

كان السبيل الوحيد الى شفائها من آلامها هو الاسراع في الحمل ثانية.

لاأتذكر أننا خططنا للحمل الثاني على هذا النحو السريع، ولكنه حدث. وأتذكر أنه عندما أخبرتني جيوليتا كنا كلانا سعيدين.

لم نفكر في الحرب التي كانت تسير من سيىء الى أسوأ، ولافيما كنت سأعمل من أجل اعالة ثلاثة أنفس. لم نفكر إلا في الطفل.

كنا على اعتقاد، أنا وجيوليتا، أن واحدنا كان يعرف الآخر. وأعتقد أن الأمر كان كذلك. كانت معرفة واحدنا الآخر آنذاك أفضل منها بعد عشرين سنة. في أيام الحرب لم نكن قد نضجنا بعد.

وُلد لنا صبي، وسميناه فديريكو، ولكنه لم يعش إلا أسبوعين. وعلمت جيوليتا أنها لن تستطيع الانجاب بعد ذلك. لقد عاش ابننا مدة تكفي لنعرفه ونثق أنه موجود. وزاد هذا من فداحة المصاب، لأنها كانت دائماً تفكر في أن تصبح أماً. عندما تعلم باستحالة شيء، يكتسب ذلك الشيء مغزى يصعب تصوره.

ربما لو توفرت عناية طيبة أفضل، ولو توفر الدواء... في ذلك الوقت لم أدرك أن نقص الأدوية، ونقص الأطباء، قد يجعلان الأمور تختلف بالنسبة الى طفلي. لو لم تحمل جيوليتا في أثناء الحرب، لربما نجا الطفل فديريكو. ربما ساعدوا جيوليتا، وربما أنجبت أطفالاً أكثر.

إن طفلنا الذي لم يعش قد متن ارتباطنا من بعض النواحي أكثر من الأطفال الذين كان يمكن أن يولدوا لنا. لم نتحدث عنه، فالحديث عنه مؤلم. غير أن حضوره، أو فقدانه، قد كان دائماً يلازمنا. لم نتحدث عنه لأن ذلك من شأنه أن يزيد الحزن باستمرار. إن الفاجعة المشتركة، ولاسيما وأنت شاب، تشكل رباطاً قوياً. وعندما يبقى زوجان بلاأولاد معاً، فإن ذلك مرده الى أن الرباط بينهما قوي حقاً، اذ ليس للواحد منهما إلا الآخر.

ليس في الحياة أثمن من اقامة صلة مع انسان آخر.

كنت أنفر من الحديث عن الطفل فديريكو وعن الطفل الذي لم يولد، لأن الناس يقولون: نحن آسفون. وماذا يمكنهم أن يقولوا غير ذلك؟ ولكن تلقي التعاطف أمر فظيع، فهو يحيي أحزانك، ولايمكنك أن تطلب من الناس أن يسكتوا.

إن الحسرة هي أسوأ الأشياء. فهي الماضي الذي يشلُّك في الحاضر.

يسألني الناس إن كانت حياتي سعيدة، وأقول دوماً: كانت حياتي حافلة. السعادة ليست دائمة، ولاسبيل الى الامساك بها. وفي واقع الأمر، عندما يزداد تشبثنا بها، تبدو على الأرجح أنها تتلاشى. ولايمكن أن نكون سعداء تماماً إلا اذا افترضنا أن السعادة ممكنة، وبما أن ذلك مستحيل، فإن عنصراً من عناصر السعادة لابد أن يكون مفقوداً، وهذا العنصر هو الطمأنينة.

إن للحياة الحافلة أحزانها أيضاً. أنا لاأعلم ماذا كنت سأعلِّم ابني لو بقي على قيد الحياة. ماأعلمه هو أني كنت سأتعلم منه كثيراً. كنت سأتحدث معه لأرى مايلفت انتباهه. وكنت سأشجعه على متابعة الاهتمامات التي تجتذبه. وفوق كل شيء، كنت سأشجعه على الملاحظة. لقد أعانني الرسم على ملاحظة الأشياء. كان عليَّ أن أعرف الأشياء حق المعرفة حتى أتمكن من رسمها.

كنت سأقول له: انخرط في الحياة، ولاتفقد انفتاحك ولاحماستك الطفلية أبداً خلال رحلة العمر، ولسوف تلقى الأشياء في طريقك.

وماكنت سأتحاشاه هو أن أنقل اليه مخاوفي وخيباتي. أعتقد أن الأطفال، بما يتصفون به من براءة وانفتاح على الحياة، لديهم القدرة على التنبؤ بالحياة التي سيعيشونها. وهذا يجري على النحو التالي:

يعيش الطفل تجربة يتعرف فيها الى جو، الى حادثة كان يجهلها حتى تلك اللحظة، غير أنها تبدو مألوفة جداً، ومن دون أي سبب، يحسُّ احساساً قوياً بالانتماء، بالدفء والارتياح والاستئناس. وهذا ماشعرت به عندما اكتشفت السيرك.

يمكن لانسان ناضج وموثوق أن يساعد الطفل على معرفة الاتجاه، فيجد الطريق مبكراً فلايضيع. كنت أودُّ أن أؤدي هذا الدور بالنسبة الى طفلي، دور الصديق الناضج الموثوق.

وعندما أنظر الى جيوليتا والى نفسي الآن، وبعد هذه السنين الطويلة معاً، أستغرب كيف أن معظم حياتنا في الماضي وليس في المستقبل. وأدرك الآن أن ماحدث جعل ماحققناه في عملنا أكثر أهمية لنا نحن الاثنين، ولذلك يبدو أن جوابي كان صحيحاً في نهاية الأمر. وهو أن أفلامنا، وخاصة تلك التي صنعناها معاً، هي أولادنا.

لقد ابتعدت طيلة حياتي عن كل مامن شأنه أن يجعلني أشعر أنني من أصحاب الأملاك، ثم يجعلني رهينة عنده، ويكيِّف نمط حياتي. كنت أسعى على الدوام الى تحرير نفسي.

مارغبت قط في أن يكون عندي فسحة كبيرة للأشياء، لأنني كنت أعلم أنني سوف أملؤها. وأعتقد أنني لو حاولت دوماً كبت روح التملك عندي لكان ذلك عملاً غير طبيعي. كان يسهل عليّ أن أفعل خلاف ذلك، وأكون كالذين لايطرحون شيئاً حتى لائحة الطعام، أو قصاصة ورق عليها بعض الخربشات، أو صورة أحد زملاء المدرسة الذي لاتتذكر اسمه.

أظن أن عدم ايماني بالتملك قد نشأ منذ اضطررت الى مغادرة مسرح الدمى في ريميني، أو ربما عندما رأيت آثار القصف في ايطاليا خلال الحرب العالمية الثانية. رهيب منظر الناس الذين فقدوا أملاكهم كلها. ومن يعشْ هذه التجربة، لابد أن تَسِمَ سيكولوجيا زمن الحرب شخصيته كلها، مع أنه قد لايدرك أحداث تلك الحرب اذا كان صغيراً. لعلني ارتحت الى عدم تملُّك الأشياء، والى طرحها قبل أن تؤخذ مني.

إن حلمي الشخصي في العيش الرغيد كان الاقامة في جناح مع غرفة للخدمة في فندق، الفندق الكبير في روما إن أمكن، غرفة مصابيحها ذات ظُلَل من الحرير رائعة، ولون حاشيتها لون الصوف الطبيعي القريب من لون المعكرونة.

وماكان هذا ليوافق جيونيتا، اذ كانت ترغب في أن يكون لدينا منزل، بل منزلان في الواقع، أحدهما في روما، والآخر للعطل والصيف. ومع أننا سكنا دائماً في شقة، فقد كان عندنا أيضاً، ولمدة قصيرة، منزل في فيرجيني Fergene نقضي فيه نهاية الأسبوع.

أنا أعلم أنني كنت أحب أن أعيش اللحظة الراهنة بكل معنى الكلمة. وهذا خير من العيش مع تذكارات كثيرة علاها الغبار. الذكريات في الذهن أفضل لأنها لاتحتاج الى ازالة الغبار عنها، واذا احتاجت الى ذلك، فهذا يعني أنني قد نسيتها.

وحتى حين أخذت تقع جرائم كثيرة في روما، كنت أشعر بالطمأنينة أينما ذهبت، لأن الناس كانوا دائماً يقابلونني في الشارع والمقاهي بالتحيات الطيبة الدافئة. ولما كنت أتمشى في ليالي الصيف، كانت شوارع روما- بل روما كلها- تبدو امتداداً لشقتي. أما في أوائل الثمانينات، فقد تغيرت.

حُذرت النساء من حمل الجزادين التي تُلقى على الكتف، ونُصحن بالامساك جيداً بأي جزدان يحملنه. أو من الأفضل أيضاً أن لايحملن حقيبة يد على الاطلاق. واقترحت بعض الصحف أن لاتحمل المرأة في حقيبة اليد إلا بعض النقود، وعلبة بودرة، وقلم حمرة، وهكذا يظهرن أنهن لايحملن إلى البيت إلا بعض البرتقالات، واذا حدث وحملن برتقالتين، فعليهن وضعهما في أعلى الحقيبة. ولكن هذه الفكرة لم تكن عملية جداً، لأن خاطفي الجزادين قد يكتشفون المتاع، ويراقبون النساء ولاسيما حاملات أكياس البرتقال الورقية.

كنت أنصح جيوليتا أن لاتخرج وجزدانها يتأرجح من كتفها. وكنت أغضب منها، وكانت تقول: إنه الجزدان الوحيد عندها الذي كان يستوعب كل الأشياء، ولاسبيل الى حمل كل حوائجها إلا فيه. ثم كانت تخرج وعلى وجهها ملامح الغفلة وعدم الادراك التي كانت تجلب المتاعب. لم تحمل عادة إلا القليل من النقود، لذلك لو حدث شيء، لساءنا فقدان الجزدان فقط، والصدمة بالطبع.

وذات يوم، أخذت جيوليتا معها بعض خواتمها. وأفضل زرين معدنيين عندي، أخذتها الى الصائغ للاصلاح. وماخرجنا من شارع مارجوتا، وهي تتحدث معي، ناظرة الى الأعلى كما تفعل دائماً، وقد أذهلتها حماستها البريئة عما حولها، حتى سمعنا أزيز دراجة تجتازنا. كان عليها ولدان، أحدهم مال نحونا واختطف الحقيبة من كتف جيوليتا، ثم انطلقا بعيداً.

صرخت جيوليتا، وعدوت أنا وراءهما، ومن المرجح أني بدوت كالكنغر.

علا صياحي في الشارع، أنا الذي كرهت دوماً أن أظهر اضطرابي أمام الناس، أو أن ألفت انتباهاً لامُبرر له، رحت أصرخ: توقف، أيها اللص! واللصّان، اللذان ظهر أنهما ليسا جديدين في الخدمة، أخذا يصيحان مثلي، وكأنهما من المطاردين وليساهما السارقين.

رأيت شرطياً، وحالما استطعت الكلام، وأنا ألهث من إعياء المطاردة، أخبرته بما حدث. كان يمتطي دراجة نارية، غير أنه لم يبادر الى الملاحقة. قلت له، وأنا لاأزال تحت تأثير صدمة الاعتداء: لقد سرقوا حقيبة زوجتي. فأجابني بلااكتراث: ماذا يمكن أن أفعل؟ أتعلم كم من الحقائب تُسرق في روما كل يوم؟ وماكنت أعلم. وأظن أنه هو كان لايعلم أيضاً.

قضينا اليوم التالي تحت وطأة الشعور بالارتباك والانتهاك. خطرت لنا كابيريا Cabiria التي فقدت محفظتها مرتين في الفيلم.

عدت الى البيت عصر اليوم التالي، والتقيت في الطريق شخصاً كأنه أحد أبطال أنطونيوني Antonioni. كان يتكيء الى جدار، ويقرأ في الظاهر صحيفة. لاحظت أنه كان يحملها بالمقلوب، فارتبت في أمره على الفور.

قال لي وكأن بيننا معرفة نسيتها بالتأكيد: فديريكو! سمعت أن جوليتا قد فقدت حقيبتها. قلت: وكيف عرفت؟ فقال في لهجة بدت في تلك اللحظة منذرة بالسوء الى حد ما: كان ينبغي أن لاتستدعي جيوليتا الشرطة. فسألته غير هيَّاب:

ولماذا؟ فحدق في عيني وقال: أتريد أن ترجع المحفظة اليك أم لا؟ فقلت: أجل. فقال: أعطني رقم هاتفك. ومع أن الجميع كانوا يعرفون عنواننا في روما، فإن أحداً لم يكن يعرف رقم هاتفنا. وعندما كنت أُسأل عنه، كنت دوماً أقول: تغير الرقم، أو متعطل، أو ليس عندنا هاتف. فكرت قليلاً. كنت أريد استرجاع محفظة جيوليتا، اضافة الى أن الأمر كان مثيراً للاهتمام...

أعطيته رقم هاتفنا. وفي اليوم التالي رنَّ جرس الهاتف. رفعت السماعة، فسمعت صوت رجل يطلب الكلام مع جيوليتا. أخذت السماعة، فقال لها: إن ولداً أحضر له رزمة، وطلب منه أن يهتف لها على هذا الرقم، وقال: إن الرزمة موجودة في حانة في شارع تراستيفير Trastevere.

وتوجهت فوراً الى الشارع المذكور آنفاً، ووجدت الحقيبة مع الساقي في الحانة. عرضت عليه مكافأة، ولكنه لم يقبلها.

عدت الى جيوليتا بالحقيبة، فسرت بذلك، اذ وجدت فيها كل الأشياء، وخاصة الخواتم التي كانت متعلقة بها. كانت تحب تلك الحقيبة بالذات. وظننا أن ذلك كان منتهى الأمر.

ولكن وصلت رسالة الى جيوليتا في اليوم التالي. إنها لقصة جديرة بالكاتب الانكليزي ديكنز. كان في داخل الظرف هذه الملاحظة:

اعذريني، ياجلسومينا

إن أكثر اللحظات اثارة للحزن في أفلامي هي اللحظة التي أظهر فيها الأسرة التي اشترت منزل كابيريا، وكابيريا تغادره معتقدة أنها سوف تتزوج. هؤلاء الناس غزاة في نظرها. فمع أنها هي التي باعت المنزل لهم، فإنها كالطفل الذي وافق ثم عدل عن رأيه.

عندما كتبت المشهد، قاومت رغبة ملحة في تحذيرها، في منعها من ارتكاب الخطأ. وبعد أن فات الأوان، وباعت المنزل، حفزني حافز الى الغاء ذلك، ولكني لم أستطع، لأن للفيلم حياته الخاصة به.

ذات مرة بلغت احدى الشخصيات من التطور مابلغته كابيريا، واضطررت الى تركها تواجه قدرها.

وحدث هذا فيما بعد في واقع الحياة مع جيوليتا عندما اضطرت الى التخلي عن منزلنا في فريجيني. كان المنزل مطلبها الدائم، وتمكنت من شراء واحد لها بأموال فيلم «حياة حلوة». ولما أصبحت دريئة لجباة الضرائب الجائرة، واضطررنا الى التخلي عن المنزل، رأيت تلك النظرة على وجه جيوليتا بعد أعوام من تمثيلها في فيلم «ليالي كابيريا». وفهمت أنها كانت تتصور، كما تصورت كابيريا، أناساً غرباء يسكنون في منزلها الذي لاينتمون اليه.

-٦-

## وجوه مضحكة للواقعية الجديدة

في حزيران عام ١٩٤٤ احتل الأميركيون روما. كانت روما آنذاك تعاني نقصاً في الغذاء والطاقة، وتشهد انتشاراً واسعاً للسوق السوداء. وصاعة الأفلام كانت متوقفة، اذ أن استوديوهات شينيشيتا Cinecitta كانت قد قُصفت، والناس الذين دمر منازلهم القصف كانوا مقيمين هناك مع المهجَّرين، وسجناء الحرب الايطاليين العائدين الى بيوتهم. كان النظام العام للحياة منهاراً، وكان الكثيرون بلامأوى وبلاطعام كاف. وبما أن جيوليتا كانت مقبلة على ولادة، فقد كان عليَّ أن أجد طريقة لاعالة ثلاث أنفس. غير أن فرص العمل في السينما أو في الاذاعة أو حتى في مجلة كانت معدومة. لذلك لجأت الى شغل الطفولة، حين كنت أرسم صوراً لردهة الانتظار في سينما فولجور، بغية الحصول على بطاقات مجانية. وافتتحنا، أنا وبعض الأصدقاء، حانوت فاني فيس Funny Face في روما. اخترنا جادة نازيونالي Nazionale لأننا أردنا موقعاً مزدحماً فيه الكثير من الأعمال بعيداً عن الشوارع الكبرى. وهناك رسمنا صوراً كاريكاتورية للجنود. كان ذلك المكان ينعم بالأمن خلافاً لغيره لأنه كان قبالة الشرطة العسكرية الأميركية. وكثيراً مارأيناهم يهرعون عند احساسهم بأي اضطراب، على أن فظاظتهم كانت تخلق المزيد من الاضطراب والشغب.

كان حانوت فاني فيس على الصورة التي تخيلتها للصالون الغربي في أفلام هيوليود. صار ملتقى للمجندين الأميركيين، وقد كتبت اللافتة بالانكليزية، أو بالانكليزية التي كنت أتكلمها آنذاك:

احترسْ ! إن أشرس رسامي الكاريكاتور وأكثرهم تسلية يعاينونك !

اجلسْ اذا كنت تجرؤ، وارتجفْ!

وفهم المجندون قصدنا، وصاروا هم شغلنا بالكلية، ومنهم تعلمت الانكليزية، انكليزية الجنود الأميركيين.

كان لدينا صور مكبرة لمعالم روما الشهيرة من مثل نافورة تريفي Trevi والمدرج، والبانثيون Pantheon وغيرها. وكان لدينا أيضاً مناظر مقوَّرة للوجوه، وبعضها مضحك مثل منظر صياد السمك الذي يلتقط حورية. كنا ندخل صورة الجندي في المنظر فيبدو كالصياد.

كان بامكان الجندي أن يُدخل رأسه في التقويرة، ويرسل الى أهله أو صديقته صورة وجهه الفوتوغرافية أو الكاريكاتورية، ضمن صورة نيرون وهو يعزف على الغيتار وروما تحترق. وبدلاً من ذلك، كان في وسعه أن يكون سبارتاكوس وهو يصارع الأسود داخل الحلبة، ويلحق بها الهزيمة. وكان يمكنه أن يكون أيضاً بن هور Ben- Hur في العربة، أو تابيريوس Tiberius محاطاً بالإماء المثيرات. وكل الشروح كانت بالانكليزية الأميركية أو القريبة منها قدر الامكان.

كان مشروعاً مربحاً على نحوص خاص لأن الأميركيين كانوا سعداء. فلقد نجوا من الموت، وهم الذين خاضوا المعارك من غير أن يصابوا، فشعروا أنهم أغنياء، وكانوا كرماء للغاية.

وأعتقد أن العمل في الاختصاص لم يوفِّر لي من المال ماوفَّرته لي ادارة حانوت فاني فيس. فذلك العمل لم يكن ناجحاً للغاية فحسب، بل أتاح لي رؤية الجنود الأميركيين كما كنت أراهم في الأفلام تماماً. كانوا يدفعون أثمان الصور، ويتركون حلوانات سخية، اضافة الى اللحم المعلب والخُضر والسجائر.

كانت السجائر مفاجأة لنا، اذ لم ندخن مثلها في حياتنا. ولو دخنا تلك السجائر الأميركية ذات العلب الرائعة قبل الحرب، لعرفنا جميعنا أن أميركا لاتقهر.

لاأذكر كم كنا نطلب مقابل الصور الكاريكاتورية. كانت تلك بداية تاريخي الطويل من اللامبالاةحيال مايُدفع. والرقم الذي أتذكره هو إما قليل جداً وإما كثير جداً. كان تركيزي منصباً على العمل دوماً، على ماأحببت أن أعمله، ولقد دفعت ثمن ذلك. على أني لم أفلح في المساواة بين النجاح والمال. لم أفهم معنى أن آخذ بدل المال جِلْدَ حيوان مسكين يمكن أن ترتديه جيوليتا، أو ماسةً إن كنت أعجز عن رؤية الفرق في الجمال بين جيد الماس ورديئه..

ذات يوم جاءني رجل وأنا أرسم. كان يبدو شاحباً هزيلاً وكأنه من النازحين أو سجناء الحرب. عرفته على الرغم من قبعته المسحوبة الى أسفل وياقة معطفه المقلوبة الى أعلى، ووجهه الذي لم يظهر منه إلا القليل. لقد كان ذلك الرجل روبيرتو روسيلليني Roberto Rossellini.

أدركت أنه لم يأتِ لأرسمه. أشار الى أنه يرغب في الحديث إليّ، وجلس ينتظرني حتى أنتهي من عملي. لم تعجب الجندي الصورة التي رسمتها له، وجدها غير مرضية، فاحتدَّ عليّ، وكان يشرب، غير أن أصدقاءه زجروه. وقلنا: إنه غير ملزم بالدفع، ولكنه أصرَّ على الدفع، ثم ترك حلواناً يزيد على ثمن الصورة.

عندما هدأ الاضطراب، دخلنا، وأنا وروسيلليني الى القسم الخلفي من الحانوت. لم أستطع أن أتصور سبب مجيء روسيلليني الى حانوت فاني فيس، إذ لم يكن لنا أي زبائن ايطاليين. كان الايطاليون يشترون المواد الغذائية من السوق السوداء، وليس الرسوم. وروسيلليني كان من الموسرين وأصحاب الثقافة العالية في روما. خطر لي أنه سيشتري حصة من حانوت فاني فيس. كان روسيلليني رجل أعمال حصيفاً. ولابد أنه كان حصيفاً جداً بحيث اهتم بحانوت محدود المستقبل مثل حانوتنا من المرجح أن يحكم عليه بالاخفاق مع نهاية الاحتلال الأميركي لروما.

لم أعرف أنه قد آتى ليعير حياتي، ليعرض عليّ كل ماأردته في الحياة حتى قبل أن أعرف ماكنت أريد. وماذا لو كنت خارج الحانوت؟ أعتقد أنه كان سينتظر، أو يرجع. أعتقد. . .

جاء روسيلليني ليطلب مني كتابة سيناريو فيلم اتخذ فيما بعد عنوان «مدينة مفتوحة». أخبرني عن مخطوط أعطاه اياه الكاتب سيرجيو أميدي Sergio Amedei عن كاهن عذّبه الألمان. وقال إن كونتيسة ثرية سوف تدعم العمل. لقد أحبّت النساء روسيلليني. ولم أفهم آنذاك سرّاً افتتانهن به، غير أني الآن أفهمه. لقد كان هو مفتوناً بهنّ. النساء يعجبهن الرجل الذي يبدي اهتماماً بهنّ. إنه يقع في الشبكة التي يظن أنه هو الذي نصبها. كانت شؤون الحب والأفلام، الأفلام وشؤون الحب، هي حياة روسيلليني.

اشتغل روسيلليني على المخطوط، ولكنه قال: إنه محتاج إليّ، وكان ذلك اطراءً كبيراً لي. ثم أضاف قائلاً: بالمناسبة. وهذه عبارة تجعل المرء يحترس على الفور. كانت ملاحظته الأخيرة وهو عند الباب، تلك اللحظة التي كثيراً مايجري فيها أهم أقسام الحديث، إن كنت أقدر على اقناع آلدو فابريزي Aldo Fabrizi، وهو أحد أصدقائي، بأن يؤدي دور الكاهن. لم تكن الأمور آنذاك مختلفة عما هي عليه الآن فيما يخص قيمة الاسم بالنسبة الى شباك التذاكر. شعرت بالخيبة لأني لست وحدي المطلوب. غير أني بلعتها وقلت: لاتوجد مشكلة.

ومع ذلك حدثت مشكلة، اذ أن الفكرة لم تعجب فابريزي. كان يفضل أن يبقى ممثلاً هزلياً. والقصة كانت كئيبة ومؤلمة، وليست في رأيه ماكان الجمهور يتوخّاه وهو يعيش تجارب مروّعة ومؤلمة كالتي كان روسيلليني ينوي اظهارها على الشاشة. اضافة الى ذلك، ماذا لو عاد الألمان، والمال لم يكن كافياً؟

كان اللقاء مع فابريزي أحد اللقاءات الهامة في حياتي. كان شخصية لو لم أعرفها لاخترعتها. اتفق أن التقيته أول مرة في مقهى، وكان كلانا قد قصده وحده. وبما أننا كنا جارين للمقهى، فقد لحظ واحدنا الآخر، وأخذنا نتحدث.

دعاني فابريزي الى مطعم. لعله اعتقد أني جائع حين رأى نحولي. وكان على حق، اذ كنت جائعاً بالفعل، ولكن ليس لأني لم أكن أكتسب المال الكافي في ذلك الوقت، بل لأني كنت جائعاً على الدوام. كانت شهيتي قوية، ومهما أكلت، فإن الناس كان يشعرون بالحاجة الى إطعامي.

تمشينا في الليل، وكلانا كان يحب التمشي في الليل. كان حسن الصحبة، فكهاً، وقد طاف ايطاليا مؤدياً في الفودفيل. ومنه عرفت كل شيء عن المسرح الحي في الأقاليم. وفيما بعد هو الذي أتاح لي فرصة المشاركة في عمل فيلم Avanti C'e` Posto، فكتبت له السيناريو، وكان ذلك أول رصيد واقعي لي في هذا المجال. ومع أن اسمي لم يظهر على الشاشة، ولم يظهر على وثائق تسجيل الفيلم، فقد اعتبرت فجأة كاتب سيناريو. لقد اشتغلت بالأفلام منذ عام ١٩٣٩، ولكن شغلي اقتصر على التنقيح، وادخال العناصر الكوميدية. إن تلك الأفلام كلها منسية، وهذا ماأرجوه. غير أن فيلم Avanti C'e`Posto حقق نجاحاً كبيراً، فقدمت لي عروض كثيرة لكتابة مواد للأفلام الكوميدية.

وبما أنني التقيت روسيلليني كصحفي، أو ربما كواحد يحاول أن يكون صحفياً، كان ينبغي أن أتعاطف مع أولئك الذين كانوا يتعيشون من الورق والقلم.

عدت الى روسيلليني، وأوجزت له مادار بيني وبين فابريزي. قلت في بساطة: يريد مالاً أكثر. وتبين أن ذلك كان صحيحاً. باع روسيلليني بعض الأثاث العتيق ليعطي فابريزي ماأراد، وكنت أنا مشاركاً في المشروع، على أن تلك المشاركة لم تكن من باب الاعتراف بي ككاتب سيناريو لامع. منذ ذلك الوقت انتميت الى الواقعية الجديدة.

تعلمت شيئاً من روسيلليني وهو أن الاخراج يمكن أن يقوم به أي انسان. وهذا لايقلل من شأن روسيلليني الذي كان انساناً غير عادي. فما يقصده هو أنك اذا أردت أن تعمل شيئاً، فمن المفيد أن تلقي نظرة الى الذين يعملونه. لأنك عندما ترى أنهم بشر، على الرغم من كل شيء، تدرك أن مايعملونه يمكن أن يتحقق،

والأمر يشبه مقابلة فيلليني والقول: حسناً! إنه ليس بالشخص غير العادي! اذا صنع أفلاماً، فأنا أستطيع أن أصنعها. مانقله روسيلليني لي كان شعوراً. وذلك الشعور كان حبه لاخراج الأفلام، وقد ساعدني ذلك على ادراك حبي أنا للاخراج.

عندما التقيت السينمائيين أول مرة بغية اجراء مقابلات معهم، ثم بعد أن اشتغلت بالمخطوطات، لم أدرك فوراً أن الوسط السينمائي هو المكان الذي سأجد فيه التحقق والسعادة، أو مادعاه تنيسي وليامز: «موطن القلب». لم أعثر على معنى للحياة إلا حين عملت مع روبيرتو روسيلليني في الأربعينات.

فهمت في وقت مبكر أنني مختلف عن الآخرين. وأدركت أنني سوف أُعتبر إما مجنوناً وإما مخرجاً سينمائياً. والترف في كونك مخرجاً هو أنه يجوز لك أن تضفي الحياة على ماتتخيل.

أحلامنا هي حياتنا الحقيقية. والتخيلات والهواجس ليست الواقع الذي أحياه فقط، بل هي المادة التي صُنعت منها أفلامي.

كثيراً مادعيت بالمجنون. والجنون شذوذ، لذلك لم أعتبر ذلك اهانة. فالمجانين أفراد، وكل واحد منهم تستحوذ عليه فكرة خاصة. يبدو لي أن صحة العقل هي أن نتعلم كيف نحتمل مالايُحتمل، أو كيف نستمر بلا صراخ.

سحرتني فكرة مشفى الأمراض العقلية على الدوام، وقد زرت بعض المشافي، ووجدت نوعاً من التفرد في الجنون نادراً فيما يُسمى عالم العقل الصحيح. إن الامتثال الجماعي الذي ندعوه صحة العقل يثبّط التفرد.

وماحال بيني وبين صناعة فيلم عن الجنون حتى فيلم «أصوات القمر» Voic-es of The Moon هو أن بحثي فيه جعله يبدو واقعياً جداً. وقد حزنت واكتأبت كثيراً، إذ لم أستطع أن أحافظ على حاسة التخيل. كنت مهتماً بالتفرد في غرابة الأطوار، وفي تكيف المعوقين اعاقة لطيفة وسعيدة، غير أني لم أعثر على ذلك في عالم الجنون الواقعي.

تسنَّت لي فرصة مراقبة مشفى للأمراض العقلية، فرأيت أناساً لايجدون سعادة في جنونهم، بل تستحوذ عليهم بلاانتهاء كوابيسهم الخاصة. لم يكن الأمر كما تخيلت. كان أولئك المرضى أسرى تعذيب عقولهم، وسجنهم ذاك كان أفظع من الجدران التي احتجزتهم. ماكان في مقدوري احتمال مواصلة العمل شهوراً في مشروع كهذا، ولاكان هذا المشروع مما عملت. ربما كان بالامكان أن يقوم به أنطونيوني أو برغمان.

ماصدَّني في حقيقة الأمر كان حادثة صغيرة مع فتاة صغيرة. إن تعميماً من مثل: مات آلاف البشر في الحرب، قد يكون من السهل تجاوزه على نحو ما أكثر من فقدان شخص محدد تعرف أنه كان حياً ومات.

أُخذت الى غرفة صغيرة معتمة. في البداية لم أر أحداً إلا أن فتاة صغيرة كانت في الداخل. قيل لي: إنها مصابة بالمنغوليا وقد فقدت سمعها وبصرها. كانت مثل كومة صغيرة، ولكن ما إن أحسَّت بي حتى أطلقت صوتاً مثل صوت الجرو. عندما لامستها اتضح لي أنها تحتاج إلى عناية رقيقة، ودفء، وانسانية. فكرتُ لحظة، وأنا ممسك بها، في الجنين الذي أسقطته جيولييتا. ماذا لو..؟

استحوذ عليَّ التفكير في تلك الفتاة منذ ذلك الوقت، وتساءلت عن المستقبل الذي كان ينتظرها، ولكن لم أحاول أن أعرف، وأعتقد أن السبب هو أني كنت أعرف الجواب حق المعرفة.

ولم أستطع إلا بعد أعوام عديدة أن أقارب موضوع الجنون، ولم أفعل ذلك إلا لأن ماتناولته كان الجنون الشاعري وليس الفعلي.

خلال الحرب العالمية الثانية، والفترة التي أعقبتها، كنت أكتب في المطبخ لأدفىء نفسي قرب موقد الطبخ. وقد يكون لذلك تأثير في كتابتي آنذاك. وإن صح هذا، فإني أتركه لأولئك الذين يحبون التأمل في الماضي، وأنا لاأحب أن يبدد طالب أيام شبابه في كتابة أطروحة عن «كتابات فيلليني في المطبخ».

كُتب فيلم «مدينة مفتوحة» خلال أسبوع، وكان ذلك أحد الأعمال المشتركة على طاولة المطبخ. اشتهرت ككاتب وكمساعد مخرج، وكنت جديراً بالشهرة، غير أن أحداً لايعطيك ماتستحق. أما روبيرتو فما كان بخيلاً بأي شيء.

كان روبيرتو وأخوه رنزو Renzo يستطيعان وهما صبيان أن يدخلا مجاناً الى أكبر دور السينما وأفضلها، وذلك بواسطة والدهما الذي كان بنَّاء كبيراً أشاد عدداً من كبريات دور السينما في روما. وكان روبيرتو لايذهب الى السينما إلا ومعه جمع غفير من الأولاد.

عملنا فيلمي «مدينة مفتوحة» و«بايزان» Paisan بعد تحرير القوات الأميركية لايطاليا، وحصلنا على ٢٠,٠٠٠ دولار مقابل فيلم «مدينة مفتوحة»، وهذا قد يساعد على تكوين فكرة عن الرواتب التي كنا نتقاضاها. أنا شخصياً ليس عندي فكرة عما دفع لي آنذاك. ماباليت بالمال قط طالما قدرت على الاستمرار. كنت أعمل ماأريد ومع من أريد.

اتصفت هذه الأفلام بالأسلوب الوثائقي، وكان في بعضها خشونة متعمدة. وهذا الأسلوب سُمي بالواقعية الجديدة، وقد أملت الضرورة تطوره بسبب نقص الأفلام والنقص في الأشياء جميعاً آنذاك في ايطاليا. فالكهرباء كانت تأتي متذبذبة حين كانت تأتي. كانت الواقعية الجديدة ميلودراما، ولكنها فُهمت على أنها الحقيقة لأن ما كانت تعرضه الأفلام من أحداث كان قد وقع منذ وقت قصير أمام عيون الجميع في الشوارع.

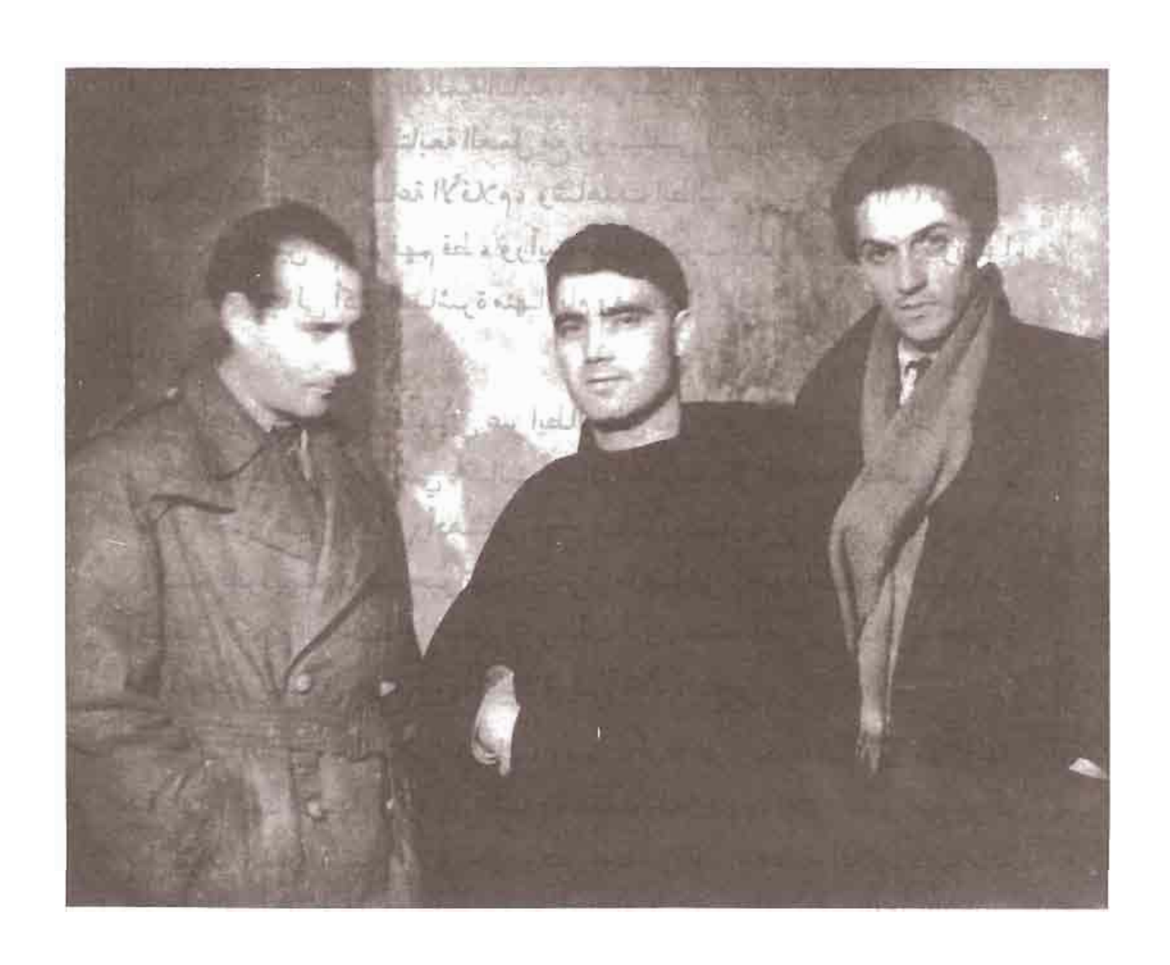
الواقعية الجديدة كانت الأسلوب الطبيعي في ايطاليا عام ١٩٤٥، وأي شيء آخر كان غير ممكن. فلما كانت ستوديوهات شينشيتا خرائب. كان عليك أن تصور فيلمك في مكان واقعي مضاء بالضوء الطبيعي، هذا اذا حالفك الحظ وحزت على فيلم. إنها شكل فني اخترعته الضرورة. كان الواقعي الجديد، في الحقيقة، هو أي شخص عملي أراد أن يعمل.

إن فيلم «بايزان» Paisan هو حكاية حافلة بالأحداث عن تقدم الأميركيين في ايطاليا خلال الحرب العالمية الثانية، وهو يمثل لحظة بالغة الأهمية في حياتي- فلقد أتيحت لي فرصة متابعة العمل مع روسيلليني الذي أثَّر في حياتي بالتأكيد، فتعلمت الكثير عن صناعة الأفلام، وشاهدت ايطاليا، وأماكن لم أرها من قبل. التقيت ايطاليين لم أعرفهم قط، ورأيت دمار الحرب العالمية الثانية وكوارثها، وبدت الحرب لي أكثر مباشرة منها أيام وقوعها. هذه الصور غدت جزءاً من حياتي.

أدى السفر مع روسيلليني عبر ايطاليا الى نمو وعيي السياسي، وأدركت الى أي حد أضلَّنا النظام الفاشي. كانت أهوال الحرب بكل أبعادها ظاهرة أكثر في أماكن أخرى غير روما. وأدهشتني روح التفاؤل السارية في الناس الذين عانوا، ولكنهم كانوا يعيدون بناء حيواتهم. وتعرفت أيضاً الى وجود اللهجات المتعددة، وأشكال الكلام المتعددة في ايطاليا. وبدأت أدون ملاحظات في أسطر أو عبارات أو كلمات. كانت التجربة شبيهة بامتلاء رئتيَّ بالأوكسجين.

ثمة أناس يدخلون الى حياتك، ولسبب أو لآخر، يكون لهم دور مهم فيها. كنا على وشك الانتهاء من فيلم «المدينة المفتوحة» عندما تعثر جندي أميركي في كبْل لنا في الشارع. تتبع الكبل حتى وصل الينا، وقال: إنه منتج أفلام. قبلنا ماقال وصدقناه، ثم أريناه الفيلم. أعجب الفيلم ذلك الجندي الأميركي الذي كان اسمه رودني جيجر Rodney Geiger، وقال: إنه فيلم يستطيع أن يعرضه في أميركا. وأعطاه وروسيلليني طبعة، وروسيلليني كان يثق بالآخرين وكذلك كنت أنا في تلك الأيام. وفيما بعد تبين أننا كنا محظوظين بالسذاجة التي تصرفنا بها.

لم يكن في الواقع منتجاً، إلا أن النجاح أتى من ثقتنا الساذجة. أخذ الجندي جيجر الطبعة الى نيويورك وعرضها على شركة ماير بيرستن Mayer Burstyn التي كانت توزع الأفلام الأجنبية. وسرعان مااشترتها الشركة على الرغم من رداءة نوعيتها. كانت صفقة جيجر مربحة، فراسل روسيلليني، وأخبره أنه سيمول



روبيرتو روسيلليني (الى اليسار)، وفيلليني وهو في السادسة والعشرين (الى اليمين)، وهما يصوران فيلم «بايزان» Paisan عام ١٩٤٧ . والشخص المجهول (في الوسط) ممثل غير محترف ظهر في أقسام من الفيلم. كان استخدام ممثلين غير محترفين أحد سمات الواقعية الجديدة في ايطاليا.

فيلمه التالي، وأنه يمكنه ارسال نجوم من أميركا اليه، وأظن أن روسيلليني طلب لانا تيرنر Lana Turner .

ورجع جيجر الى ايطاليا مصطحباً بعض الممثلين المجهولين، وبعض المعدات السينمائية الجديدة الأكثر قيمة بالنسبة الينا .

لو اقترب أحد من الشارع نحونا بعد أعوام لارتبت به أكثر، ومن المرجح أن لاأثق به إن كان غريباً تماماً عليّ. ولو حدث ذلك لأغلقت بابي في وجه الحظ، وهزمت ملاكي الحارس. ولعلني فعلت ذلك أحياناً في الأعوام التالية .

كان روسيلليني شخصية آسرة. ولما عملت معه، أدركت أن صناعة الأفلام هي بالضبط ماأردت القيام به. وقد شجعني لاعتقاده أن السينما شكل فني في مقدوري اتقانه. كان أكبر مني، ويتقدمني في كثير من النواحي .

وبما أنني أحببت السيرك دائماً، رأيت تشابهاً بين الأفلام وبينه. وكان أعظم أحلامي وأنا صبيّ أن أكون مخرج سيرك. أنا أحب مافيهما من خيال وارتجال .

بُني فيلم «المعجزة» The Miracle على قصة من القصص التي سمعتها في طفولتي. وكان روسيلليني قد صنع فيلماً مأخوذاً عن قصة كوكتو Cocteau «الصوت الانساني» la Voix humaine ، واحتاج الى فيلم قصير آخر ينسجم معه. ولو عرفوا أن الحكاية من تأليفي، لما أسرتهم. كان أساسها قصة واقعية حدثت في جامبتولا Gambettola الواقعة في اقليم روما نا Romagna حيث قضيت وأنا طفل عطلة الصيف مع جدتي .

قلت: إن القصة لكاتب روسي عظيم اخترعت أنا اسمه، وأنها مبنية على أحداث جرت في روسيا. لم يرغب أحد في الاعتراف بأنه كان يجهل اسم ذلك الكاتب العظيم الذي سرعان مانسيت اسمه. كانت روسيا وقتئذ متألقة ومكتنفة بالغموض أكثر منها في هذه الأيام، لذلك كان من السهل عليّ أن ألفت انتباه الجماعة .

أعجبوا بالقصة كلهم، وعزموا على أفلمتها فوراً. ثم إن الاعجاب بالقصة ازداد، وأرادوا أن يعرفوا اسم الروائي الروسي العظيم الذي أغفلوه. ولم أتذكر

الاسم الذي اخترعته. سألوني عن أعمال أخرى له معتقدين أن وجود قصة جيدة يعني وجود المزيد. وكان عليَّ أن أعترف في نهاية الأمر، ومع ذلك ظلوا معجبين بالقصة كثيراً.

إن قصة فيلم «المعجزة» تتضمن شخصية قد تكون غجرية وقد لاتكون. كانت جامبتيولا قرية ذات غابات، وقد أحببتها لأنني أحببت جدتي أكثر من أي انسان في العالم. كانت جدتي في ذلك الوقت أهم شخص في الدنيا بالنسبة لي. لم أستطع تصور الحياة من دونها. فلقد شعرت أنها فهمتني وأحبتني مهما كان ذلك الحب. لقد قضيت أسعد أوقات طفولتي معها في جامبتولا خلال تلك العطل الصيفية. وهناك كنت أتحدث مع الحيوانات. كنت أتحدث مع الخيول والمعزى والكلاب والبوم والخفافيش. لكم تمنيت أن تجيبني، غير أنها لم تفعل.

كانت جدتي تضع دائماً وشاحاً أسود على رأسها. لاأعرف لماذا. ولم يخطر لي أن أسأل. كنت أظن أنه جزء منها. كانت تحمل عصا وتهزها في وجوه الرجال الذين كانوا يشتغلون في أرضها. كانوا يعاملونها دائماً باحترام شديد.

حكت لي مرة قصة من عندها. إنها تشبه قصة «أمير الضفادع»، اذ أن القصة كانت عن «أمير الفراريج». كنت صغيراً جداً، ومع ذلك فإنني اذا أكلت الآن فروجاً، ينتابني قلق من أن أكون قد أكلت أميراً. وهو إما قد قُضي عليه وإما سيعود الى الحياة في داخلي. بعد أن روت لي جدتي القصة، تعشيت فروجاً، وأصابني صداع شديد. وضعتني أمي على السرير ونصحتني أن أنام حتى يزول الصداع. لم أصدقها. لم أقل لها ماكان يقلقني. ظننت أن الفروج قد تحول الى أمير في معدتي.

كانت جميع الحيوانات في القصة مشخصة، وجدتي أسبغت عليها الطابع الانساني. كانت تقول عادة: صوفيا عاشقة. وصوفيا كانت واحدة من الخنازير. أو تقول: انظرَ إن جيوسيب غيرى. وجيوسيب كانت ماعزة. وعندما كانت تشير

اليها، كان يتضح أنها على حق. كانت جدتي تمتلك قدرات خاصة، من مثل التنبؤ بالجو، والنفاذ الى قلب الولد الصغير الذي كان أنا.

كان الغجر يأتون عادة الى الغابات في الصيف. وهناك ظهر رجل طويل وسيم شعره جَعْد أسود، ليس شعر رأسه فقط، بل شعر صدره أيضاً. كانت تتدلى من حزامه سكاكين جعلت جميع الخنازير في الجوار تزعق عند اقترابه، وكذلك النساء. كن خائفات ومفتونات به بالكلية.

كانت جاذبيته ساحرة. ورأى الجميع أن الخطر الذي كان يمثله لا حد له. فهو الشيطان متجسداً. ونُبهت أنا الى الابتعاد عنه، وإلا وقع لي أمر رهيب. تخيلته يغرز احدى سكاكينه في جسدي، ويغزلني في الهواء فوق رأسه، ثم يشويني على سفّود ويتعشاني. وذات مرة وجدت شعرة سوداء في نقانق قدمتها إليّ جدتي، وحسبتها من شعر طفل وقع في يديّ هذا الغجري الخطر.

وكان في القرية امرأة ساذجة فارقت عصر الشباب، إلا أن حب هذه الشخصية الساحرة استحوذ عليها الى حد الجنون. كانت مثيرة للشفقة، ولكن القرويين احتقروها، أو تجاهلوها في أحسن الأحوال. وهبتْ نفسها لذلك الرجل، وأنجبت منه طفلاً، وادعت أن ذلك وقع من غير جماع، وأنه كان من المعجزات. وبالطبع لم يصدقها أحد.

ولما عدت بعد عامين، رأيت الولد الصغير يلعب وحده. كان كبيراً بالقياس الى سنِّه. وجميلاً، وكان حادّ النظرة طويل الأهداب. وقد سماه أهل القرية ابن الشيطان.

أسرت مخيلة روسيلليني هذه الفكرة لقصة فيلم «المعجزة»، وفكر في أن أؤدي دور الشاب، وأن تؤدي آنا مانياني Anna Magnani دور الفلاحة الساذجة التي تعتقد أن الشاب هو القديس يوسف. وارتأى روسيلليني أن يكون للشاب الذي سيبدو قديساً شعر ذهبي فاتح. وكان شعري آنذاك كثيفاً فاحماً، فاقترح أن أصبغه. وعندما سألني إن كنت أرغب في أداء الدور لم أتردد لحظة، أما حين سألني إن كنت أرغب في صبغ شعري فقد ترددت، غير أني وافقت فيما بعد.

ضرب روسيلليني لي موعداً في صالون تزيين للنساء. وكان ذلك بداية غير مفضلة بالنسبة لي. اتفقنا على اللقاء في مقهى قريب من صالون التزيين بعد أن أصبغ شعري وأصير أشقر الشعر.

انتظر روسيلليني وانتظر. شرب الكثير من القهوة، وقرأ الجريدة غير مرة، ثم غادر المقهى ليرى ماحدث لي. وجدني مختبئاً داخل الصالون وقد اكتسب شعري شقرة ذهبية غير مستحبة. كانت الصبغة ظاهرة جداً بحيث أنني عندما غامرت بالخروج ناداني بعض الشبان في الشارع ساخرين: ريتا! أهذا أنتِ؟ وكانوا يعنون ريتا هيورث Rita Hayworth.

أسرعت عائداً الى الصالون، والسخريات والنداءات تتبعني: ريتا العزيزة، ألا تخرجين لنراكِ؟

واتضح لنا أنه لابأس من تصوير الشَعر بالأبيض والأسود. وفيما بعد كان روسيلليني يبهجه أن يخاطبني بين حين وآخرباسم ريتا، وذلك لاعتقاده أنني مارأيت الفكاهة فيما جرى. وفي مقابل مشاركتي في «المعجزة» فاجأني بأول سيارة امتلكها. كانت سيارة فيات صغيرة.

أتاح لي فيلم «المعجزة» الفرصة لأعرف كيف يشعر الممثل، أو حتى النجم، اذ أن دوري الصغير في الفيلم قد جعل مني نجماً. إنه لأمر رائع أن يتركز نظر العالم عليك. فأنت كل شيء، وبالغ الأهمية، والجميع يقدمون لك ماتشتهي، ويراقبون حركة أهداب عينيك، وحركة يدك التي لاتكاد تُحسّ، كأنك مغنٍ عظيم، أو رئيس الجمهورية.

يفكر الآخرون عنك، ويسرفون في ملاحظتك، ويعنون بك كل العناية. وهذا الهزل لم أشهد أكثر منه في حياتي. ولاعجب أن يغني الثعلب في بينوتشيو Pinocchio أغنية يتمنى فيها حياة الممثلين.

الممثلون أطفال مُفسدون نحن أفسدناهم، وذلك بسبب لحظة الامتياز التي تتسلط فيها الأضواء عليهم على الأقل. كان صعباً أن أصدق ماكان يجري. كان في

وسعي أن أجلس دون أن أنظر فأجد كرسياً تحتي. كانت رغباتي كلها تُستبق، فكان يكفي أن أبدي رغبة في التدخين حتى تُشعل لي سيجارة. وشعرت أن ماعليّ إلا أن أصفق حتى تُستدعى العبيد وحتى الإماء. كنت متردداً في اختبار ذلك. لقد شعرت كأنني امبراطور أو فرعون.

التقيت مانياني أول مرة وأنا اشتغل بالكتابة لفيلم «البائع المتجول والسيدة». Campo dei fiori عام ١٩٤٣. لحظتُها ولكنها لم تعرني أي اهتمام. كنت نحيلاً جداً آنذاك، وكان من العسير أن تراني. كانت نظرات الناس تجتازني أو تخترقني. كانت منهمكة مع روسيلليني يومئذ، وأنا ماكنت أحداً. كل واحد تِلْو روسيلليني لم يكن أحداً.

كانت مانياني معروفة بأنها تطلب الكثير من الجنس وتحصل على ماتطلب. ولكني لاأعرف إن كان ذلك صحيحاً. لم أرها تعرض نفسها على أحد. كانت تتحدث عن الجنس حديثاً مبتذلاً في أكثر الأحوال، ولكن ذلك كان متناسباً مع شخصيتها، ولذلك لم ينفِّر أحداً أن يكون عندها ماعند رجل من روح الفكاهة. ووجدت أنا ذلك مضحكاً، ولكنه غير دال على فساد الذوق. اذا تعمد أحدهم أن يصدمك فإن محاولته لاتحقق غايتها تماماً. بدأت مانياني مغنية ماجنة، وكانت مؤدية شاملة مستعدة للقيام بأي شيء بغية لفت الانتباه. كانت تتقن رقصة قصيرة ترقصها بالسر، وتؤدي فيها دور رجل منتصب القضيب، وتستخدم لذلك أي شيء في المتناول يفي بالغرض اذا دسته تحت ثوبها أو سروالها. قد يكون هذا مفاجئاً أول مرة. ولكن بعد أن تراه عدة مرات، فإنه لايستدعي انتباهك إلا قليلاً، بل يبدو مملاً. غير أن مانياني لم أرها مبتذلة قط.

كان مسلكها معي طبيعياً، مع أنها كانت تؤدي بعض الأدوار القصيرة في أفلامي من حين الى آخر. وكان ذلك يعني أنها سمعت بأني أوزع الأدوار في فيلم جديد. وأنها تعلمني على طريقتها بأنها جاهزة، ولكن من أجل أداء دور في

الفيلم. قيل: إنها عندما تتحدث عن الجنس، يكون قصدها الاثارة، مع أني لم أفهم حديثها على هذا النحو في أي وقت.

وقيل: إنها تغوي الرجال على طريقتهم، فتبادر الى نيل من تشاء وما تشاء. وقيل: إنها كانت تعرف كيف تطلب، وكانت مهيأة لرفض أي رجل لايقبل إلا بعد تهيئته. كل ماأعرفه هو أنها لم تطلب مني قط. ربما أدركت آنذاك أن حياتي كانت تشغلها جيوليتا بالكلية.

أحب أن تشعر المرأة بالحماية وهي معي، ولم أشعر أني أمتلك القوة الكافية لحماية مانياني إلا في النهاية عندما كانت مريضة.

كانت غير عادية. وعندما ماتت حدَّت عليها كل القطط الشاردة في روما. كانت خير صديقة لها. ففي وقت متأخر من الليل كانت تحضر للقطط الطعام من أفخم مطاعم روما.

كان دورها في فيلم «روما» آخر ماأدَّته لي. كانت تعرف أنها مريضة، ولكننا لم نتحدث عن المرض، كانت ممثلة، وكانت أسعد أوقاتها هي أوقات العمل. بعد وفاتها كنت أحياناً أقدم الطعام للقطط في مارجوتا وكنت أقول للقطط: كرمى للراحلة مانياني! وبالطبع كانت تلك القطط من جيل آخر لم يعرف قطط مانياني ولامانياني، ولكن لم يكن ذلك مهماً.

في عام ١٩٤٦ سلَّمني روسيلليني مخطوطاً صغيراً للنظر فيه. كتب المخطوط كاهنان لم يكونا يعرفان شيئاً عن فن المسرح فضلاً عن الكتابة للسينما، ولكنهما كانا يعرفان الكثير عن تاريخ الكنيسة. كان الموضوع حول القديس فرانسيس الأسيسي Francis of Assisi وأتباعه. وقال لي روبيرتو: إنه راغب في عمل فيلم قصير على أساس المخطوط، غير أنه يلزمه بعض التنقيح. ومن الواضح أن ذلك كان يحتاج الى عمل كثير، لذلك سألني إن كنت مستعداً للقيام بذلك.

بعد قراءة المخطوط رفضت أن أنقحه رفضاً قاطعاً. فقال: هل تعمل مساعد مخرج. فقلت: نعم.



تكرر اللقاء في المطاعم بين شارلوت شاندلر وفديريكو فيلليني أثناء تأليف هذا الكتاب

ثم أعطاني المخطوط لأعيد صياغته. وقد أخذ فيما بعد عنوان «أزهار القديس فرانسيس».

لماذا اختار هذا الموضوع؟ إن نظرته الى الدين بادية للعيان في «المدينة المفتوحة» و«بايزان» و«المعجزة». كان يحترم احتراماً صادقاً رجال الدين في الوقت الذي كان يرتاب فيه باخلاص المؤسسة الدينية. كان يعجب على نحو خاص بالتدين الورع للمسيحيين الأوائل. ولعل ذلك هو السبب الذي دعاه الى

عـمل هذا الفـيلم . ولعـله كـان يحـاول أن يسـتـرضي المـراقـبـين الكاثوليك الذين أغضبتهم علاقته المكشوفة مع أنغريد برغمان .

لماذا شاركت في مغامرة كهذه؟ يمكن القول : إني اعتبرتها تحدياً وفرصة .

والحقيقة هي أني أردت أن أعمل ، ولاسيما مساعد مخرج ، ومع روسيلليني خاصة . لقد كان موهبة عظيمة ، وقد أحببته كانسان .

ويجب أن لايفـهم من ذلك أني تلقيت عـروضـاً كثيـرة . . فالجـادة لـم يقف حـولهـا أي طابور ، وحـتى لو كـان ذلك ، لمـا كـان أحـد من الـواقـفـين يمـاثل روسيلليني ، لأنه مامن أحد كان مثل روسيلليني .

القصة تعوزها الحركة والحياة ، والشخصيات غير مقنعة ، والموضوع أبعد من أن يصدقه الجمهور المعاصر ، إلا أني عرفت حتى في تلك الفترة من الشباب أن هناك فائدة من تلقي مخطوط رديء ، اذ كان واضحاً أن تحسينه أمر ممكن .

أقنعت ألدو فـابريزي بأن يظهـر في دور صـغـيـر هو دور الطاغـيـة ، الفـاتح البربري . وقد ابتكرت المشهد من أجله خاصة . والحقيقة هي أني بذلت جهداً كبيراً لأجعله مشهداً رائعاً حتى نظل صديقين . أما بقية الممثلين فكانوا غير محترفين ، وعليَّ أن أعترف بذلك أحياناً . كانت تلك هي الواقعية الجديدة في مظهرها غير المرغوب فيه .

إن مشاهدي المفضلة هي مع الراهب جونيبر وجون البسيط اللذين حاولا امتحان صبر القديس فرانسيس . ليس من السهل انجاز ذلك . وعلى الرغم من تحذيرات القديس فرانسيس للراهب جونيبر أن لا يفهم تعاليمه حرفياً ، فإن الراهب المتحمس يرجع الى الدير في ملابسه الداخلية بعد أن أعطى رداءه متسولاً بدا أنه أحوج منه اليه .

مـاأزال أتذكر كم سرَّني مشهدي في معسكر البرابرة ، اذ بدا لي رغم طابعه الخيالي واقعياً الى حدما ، وقريباً من أسلوب كوروساوا ، فيما يخص مايمكن أن

نتخيل حدوثه في القرن الثالث عشر. تذكرت هذا المشهد وأنا أعمل «ساتريكون» Satyricon، مع أن المرحلة مختلفة. والممثل الذي أدى دور الكاهن في هذا المشهد أدى أيضاً دور رجل البوليس الخاضع للكهنة في «جولييت والأشباح» بعد نحو خمس عشرة سنة.

أنا في الحقيقة لم أحبذ اعتماد مخطوطات كتبها آخرون، مع أني أُقرُّ بأني خسرت بعض القصص الجيدة التي عرضت عليَّ فيما بعد بسبب هذا الموقف المتحيز. كانت أفكاري الخاصة أكثر من قدرتي على التنفيذ. وأعتقد أن ذلك كان أنانية من جانبي، لا لأن أفكاري كانت تبدو أكثر جاذبية فقط، مثلما تبدو أفكارنا جميعاً لنا، بل لاعتقادي بأنني قادر على تنفيذها بعاطفة أقوى. كنت أستطيع أن أعايشها، وأضفي عليها الوحدة، لأنها انبثقت مني. وكان يمكنني أن أحقق أعلى درجة من التفاهم والتآلف مع شخصياتي التي كنت أعايشها بكل معنى الكلمة طوال خطوات العمل حتى تُنجز ماقُدِّر لها في مواجهتها للجمهور. عند ذاك كنت أتركها لقدرها مثل ارسال طفل الى المدرسة. لقد بذلت مااستطعت من جهد، وكنت جمهورها الأول. وعندما كانت تمضي الى دور السينما، كنت لاأقدر على مساعدتها على منافسة البُشَار، وفي دنيا غلاف قطعة الشوكولا المتجعد.

أتذكر لحظة أعرف أنها كانت نقطة انعطاف في حياتي، كان روسيلليني يعمل في غرفة صغيرة مظلمة محدقاً الى الموفيولا The Moviola. لم يشعر بي حين دخلت، كان تركيزه شديداً الى حد الاندماج في تلك الشاشة.

كانت الصور على الشاشة صامتة. فكرت في روعة رؤية فيلمك صامتاً بحيث تكون المرئيات هي كل شيء.

شعر بي، وأشار الي من غير كلام أن أقترب وأشاركه التجربة. أظن أن تلك اللحظة قد صاغت حياتي.

-٧-

# الأبلـــه والمخـــرج

بعد الحرب العالمية الثانية ظننت أن الكتابة يمكن أن تؤمن لي أسباب المعيشة. في حين كانت جيوليتا تعمل ممثلة في الاذاعة والمسرح. وفي تلك الأيام لم تكن الكتابة للسينما تدرُّ على الكاتب مالاً كثيراً؛ لذلك كان لابد من العمل المستمر. فالى جانب عملي مع روسيلليني، كتبت لكل من بيترو جيرمي Pietro Germi، و ألبرتو لاتوادا Alberto Lattuada اللذين جمعني بهما آلدو فابريزي.

كان لاتوادا يستكتب توليو بينللي Tullio Pinelli الذي لم أقابله مع أن واحدنا عنده علم بالآخر. وذات يوم رأيته عند بائع صحف فقلت: أنت بينللي وأنا فيلليني، مقلداً في ذلك طرزان من غير أن أضرب صدري. كان أكبر مني وأكثر تجربة، ولكن سرعان ماانسجمنا. تحدثنا عن كل أفكارنا الخاصة بالأفلام. وأتذكر أنني قلت له: إن لديَّ فكرة ستلازمني طيلة حياتي الابداعية، وهي قصة رجل يمكنه أن يطير تماماً كما في «رحلة ج. ماستورنا».

كان أول فيلم عملته مع لاتوادا هو «جريمة جيوفاني ابسكوبو» (عرف أيضاً باسم «استسلام الجسد»). أظن أن شيئاً مما كتبت قد ظهر على الشاشة، غير أني لست متأكداً. وماعملته أعجب لاتوادا، فاقترح أن أحاول شيئاً آخر، وأعطاني فكرة للعمل عليها تحولت فيما بعد الى فيلم «بلا رحمة»، أول فيلم مثَّلت فيه جيوليتا. لم تكن النجمة، غير أنها نالت جائزة الوشاح الفضي في البندقية على أدائها.

انسجمنا تماماً، أنا وجيوليتا، مع لاتوادا وزوجته مارلا ديل بوجيو، الممثلة الشعبية في الأفلام الايطالية. وذهبت مع لاتوادا لمشاهدة فيلم «أمبرسونز العظيم» The Magnificent Ambersons. ارتبكتُ، اذ أني لم أعرف أنني كنت أشاهد جزءاً من الفيلم فقط. والآن أستطيع أن أفهم كيف كان يشعر ويلز Welles عند قطع الكثير من فيلمه. وهذا ماحدث معي مراراً.

أراد لاتوادا أن يشكل شركة انتاج خاصة به، ودعينا أنا وجيوليتا الى المشاركة. رغبنا في التحرر من المنتجين، وكانت هذه فرصة لنصبح نحن منتجي أفلامنا. وأنشأنا شركة كابتوليوم فيلم Capitolium Film، وكان أول وآخر فيلم لنا هو « أضواء حفلة المنوعات» Variety lights. انهمك في العمل بينللي، وإنيو فلايانو Enno Flaiano الذي عرفته من خلال مارك أويليو. وكانت تلك بداية تعاون مهم.

وبما أن مساهمتي في فيلم «أضواء حفلة المنوعات» كانت أكثر من مجرد الكتابة، اقترح لاتوادا أن نتقاسم الاخراج. وفي حين كانت تلك اشارة كريمة ونادرة من مخرج معروف، شعرت بأني اكتسبت سمعة مساعد مخرج. ولقد سُئلت مراراً عمن أخرج الفيلم بالفعل. هل يجب أن يُعدَّ أحد أفلامي أم أحد أفلامه؟ كلانا يعتبره واحداً من أفلامه، وكلانا على حق، وكلانا فخور به.

كان دوري في الكتابة مهماً. إن معظم الفيلم قائم على ملاحظاتي لمسرح المنوعات الايطالي. لقد أحببت دوماً هذا النوع من المسرح المفعم بالحياة، وأحببت المؤدين في الأقاليم. وكان دوري مهماً في توزيع الأدوار، وتدريب الممثلين. وكان لدى لاتوادا خبرة عظيمة في الاخراج السينمائي، لذلك كان دوره مهماً في هذا المجال. كان بالغ الدقة في التخطيط، وهذا ما كنت أفتقر اليه. أنا أفضل العفوية. ورغم هذا الاختلاف في المزاج، فقد أنتجنا في اعتقادي فيلماً جيداً، مع أن أحداً لم يذهب الى مشاهدته.

أنا متعاطف مع شخصيات فيلم «أضواء حفلة المنوعات» لأنهم أرادوا أن يؤدوا استعراضاً. إن مستوى المنافسة ليس هو المهم. وأنا متضامن مع كل من يطمح الى اقامة استعراض. إن أفراد الفرقة الصغيرة يحلمون بالمجد، ولكن ليسوا مؤهلين لذلك. والممثل الأبله يرمز الى هذه الحالة. فهو يؤدي أداءً فيه صدق وحماسة - الأشخاص في الفيلم مثلنا نحن الذين صنعناه.

فلقد اعتقدنا أننا نملك المؤهلات الفنية، وكذلك فعلوا هم. مؤهلاتنا ليست أفضل من مؤهلاتهم. نحن خسرنا كل أموالنا. وبما أن مساهمة لاتوادا أكبر من مساهمتنا، فقد كانت خسارته أكبر. غير أن خسارتنا كانت أهم من ذلك بكثير، اذ أننا لم نكن نملك الكثير من المال، ولم نكن لنتحمل أي خسارة.

كنت متخوفاً جداً عندما قاربت فيلم «الشيخ الأبيض»، مع أن أفلمته تبدو الآن هادئة بالمقارنة مع ماواجهت في أفلامي اللاحقة. ولكن المستقبل كان خافياً عليّ آنذاك، وأنا لم أحسن استشراف المستقبل قط، وأنا لاأحسن حتى استشراف الحاضر.

بعد «أضواء حفلة المنوعات» وثقت بقدرتي على اخراج فيلم كامل وحدي. ولكني لم أعرف كيف ستجري الأمور في الواقع، حتى تبنيت المسؤولية، والتزمت بها فعلاً. كان الطموح الى ذلك عملية ذهنية، ولكن حين جاء وقت العمل، وقعت في شدة وضيق. اضطرب نومي، فكنت أستيقظ عدة مرات في الليل. ولما اقترب موعد التصوير لم أستطع النوم مطلقاً. كثر تناولي للطعام، وقلّت استطابتي له.

شعرت بالوحدة، اذ كنت أنا المسؤول بالكلية آنذاك، ولاسبيل الى التخفي، كما كان الحال سابقاً مع الاشتراك في كتابة مخطوط غُفْلٍ، ومع تقاسم مسؤولية الاخراج. ماذا لو أخفقت؟ كنت سأخذل جميع الذين وثقوا بي.



ميلينا أمور (جيوليتا ماسينا) تتأمل مستقبلاً غامضاً في فرقة فودفيل ايطالية مع عاشق غير مخلص

لم أعلمهم بما ساورني من عدم ثقة بالنفس. كان عليَّ أن أقود العمل بأقل ما يمكن من الأخطاء حتى يسلموا أمرهم إليَّ. كان سيُساء لفيلم «الشيخ الأبيض» لو شعر الممثلون أن الشخص المفترض أن يثقوا به كان يفتقر الى الثقة بالنفس. لم

أشارك أحداً في شكوك نفسي حتى جيوليتا، مع أني لم أستطع اخفاء توتري عنها تماماً. ولما خرجت من البيت في أول أيام التصوير، وقفت بالباب لتودعني بقبلة. وماكانت القبلة عادية، بل ملتهبة العاطفة تعطى عادة قبل أن أمضي الى مغامرة قد لاأعود منها.

شعرت كالداخل في معركة عند أول احتكاك مباشر مع البشر. أين كنت سأذهب لو أخفقت؟ كنت سأغادر روما، وهذا المصير كان أسوأ من الموت.

انتابني الهلع، وشعرت بالانهيار.

أصررت على ألبرتو سوردي ليقوم بدور الشيخ الأبيض، وعلى ليوبولدو تريست ليقوم بدور العريس، وهذا زاد على المصاعب المألوفة في اخراج أول فيلم، ذلك أن سوردي كان يعتبر ممثلاً يؤدي أدوار شخصيات معروفة، ويفتقر الى السحر الذي يستقدم الناس الى دار السينما، وتريست كان كاتباً مجهولاً من الجمهور. في ذلك الوقت لم يتصور أحد أن سوردي سيغدو نجماً كبيراً. أما باقي الممثلين فكانوا لايتصفون بالجاذبية الكافية، ولايروِّجون التذاكر. غير أني كنت عنيداً حتى في هذه المغامرة الأولى الهشة التي كنت فيها وحدي. كنت مضطراً الى متابعة مااعتقدت. وعلى هذا المنوال كانت أموري تجري دائماً.

كان سوردي هو الذي اتخذ دور أوليفر هاردي في الطبعات الايطالية المدبلجة لأفلام لوريل وهاردي، وكان قد فاز في مسابقة أداء هذا الدور. وذلك كان فألاً حسناً بقدر مايتعلق الأمر بي. ولما التقينا وجدته قريباً مما توقعت، على الرغم من انعدام التشابه بينه وبين هاردي. كان بالنسبة لي صوت هاردي. وفي الأعوام اللاحقة تساءلت: كيف هو صوت هاردي في الحقيقة؟ ولما سمعته يتكلم أخيراً، بدا لي كأنه ينتحل صوت غيره. قلت: أين سوردي؟ أريد سوردي.

نحن نحيا في عالم المظاهر أكثر مما نحيا في الواقع، في الشرنقة التي تعودناها.

لو رفضت أن يمثل البيرتو سوردي في «الشيخ الأبيض» وفي «المتسكعون» لكان ذلك بالنسبة لي مثل رفض أوليفر هاردي.

كان سوردي آنذاك مؤدياً بارعاً في العروض الحية في روما، والتي سبقت العروض السينمائية. هناك احساس بالجمهور يطوره المؤدي من خلال الأداء أمامه، وهذا الاحساس الخاص يرافق المؤدي. . وحين يمثل فيلماً تظهر هذه الحساسية حيال استجابة الجمهور. إن الأداء أمام الكاميرا براعة مكتسبة أكثر من أي شيء آخر، والمخرج يستطيع التحكم في ذلك.

أما القدرة على الوصول الى الناس الذين سيكونون في مرحلة لاحقة الجمهور الذي من أجله صُنع الفيلم، أما هذه القدرة فهي فن. وهذا الفن تجلى في الطريقة التي استطاع سوردي الوصول بها الى الناس ونحن في موقع التصوير.

عندما أشعر بشيء شعوراً قوياً، يجب أن أفعله على طريقتي. أدنو من الوضع، وألتقي بالآخرين، ثم أقول في نفسي: يجب أن تتوصل الى تسوية. ستعمل بعض ماتريد، وتعطي الآخرين شيئاً مما يريدون. يجب أن تكون منطقياً ومعتدلاً. ستختار أهم شيء في نظرك، وعن ذلك لاسبيل الى التنازل. أما فيما يخص التفاصيل، والأمور غير الأساسية، فعليك أن تكون متسامحاً. عليك أن تدرك أن المال يهمهم.

وفي اللقاء يقول أحدهم: لاأظن أنه ينبغي أن يكون في جيب الممثل منديل. عند ذاك أعود الى عنادي وأنا في الثانية من العمر. قالت لي أمي غير مرة: إنني لم أتغير قط.

إن فكرة «الشيخ الأبيض» تحتاج الى بعض التوضيح. ففي ذلك الزمن، كانت شائعة في ايطاليا القصص المصورة للكبار، والتي كانت تستخدم الصور الفوتوغرافية فيه بدلاً من الصور الكاريكاتورية. كانت معروفة باسم فونيتي -Fun netti، وأي فيلم عنها كان يعتبر ذا امكانات «تجارية».

كانت فكرة عمل فيلم طويل عن فونيتي قد اقترحها أنطونيوني الذي أنجز فيلماً قصيراً ورائعاً عن هذا الموضوع منذ سنوات خلت. ولكن انطونيوني رفض اخراج الفيلم عند المباشرة بالعمل. وكذلك فعل لاتوادا.

وبما أننا كنا شرعنا، أنا وبينللي، في كتابة المخطوط. أخبرت بعض المنتجين باستعدادي لاخراج الفيلم. وبدأت العمل مع منتجين وافقوا بالأصل على العمل، ولكنهم رفضوا استثمار أموالهم مع مخرج شاب غير مكتمل الرصيد.

لم يتقبلوا أي فكرة وكأنما نصف رصيد أقل من عدم وجود رصيد على الاطلاق. كان الوضع يتلخص في كيفية الشروع في العمل وأنت غير مستعد لذلك. كان عندي ميل الى الاخراج، وكنت على يقين أني عثرت على العمل المطلوب، وأخيراً وافق لويجي روفيري Luigi Rovere، الذي كان منتج أفلام بيترو جيرمي، على منحي الفرصة. لقد أعجبه فيلم «أضواء حفلة المنوعات»، وأعتقد أن بالامكان أن أصبح جيرمي آخر. وهكذا بدأت عملية الشروع في فيلم مع منتج، وانهائه مع منتج آخر، ولم تتوقف حتى فيلم «ثمانية ونصف» حين ارتبطت مع أنجيلو ريزولي Angelo Rizzoli الذي عملت له أكثر من فيلم.

كان من المفترض أن ينتج روفيري فيلمي التالي «الطريق» La Strada، غير أنه أعرض عن الاشتراك في الفيلم لأنه أعتقد أن فكرته لن تجعل منه فيلماً تجارياً. أما المنتج لورنزو بيجوراري Lorenzo Pegorari، الذي أعجبته فكرة الفيلم، فقد شجعني على عمل فيلم «المتسكعون» أولاً، بينما كنت أنا أبحث عن ممثلة أصغر وأكثر جاذبية من جيوليتا لتقوم بدور جلسومينا Gelsomina. لم يكن نبقاً على الاطلاق عند اعلامي بذلك. إن الدراما وراء العدسات كثيراً ماكانت أشد من الدراما أمامها.

انخرطنا، أنا وبنيللي، في العمل، فخلقنا وضعاً يتواصل فيه أناس الواقع مع شخصيات فونيتي، والموديلات التي تؤدي أدوارها. فاقترح هو زوجين ريفيين

قادمين لقضاء شهر العسل في روما. كانت الفكرة ملهمة، وحالما بدأنا العمل، كنت قادراً على تصور نهاية الفيلم فعلاً. امرأة تهيم سراً ببطل من أبطال فونيتي، في حين رتب الزوج أمر لقاء أسرته وعروسه والذهاب الى مقابلة مع البابا. وراقتْني فكرة الريفييْن البرجوازييْن في روما. فتماهيت معهم في الحال، كنت أعرف أن بعض الناس يعتبرونني ريفياً، والى حد ما كانوا على حق.

ومهما يظن القروي الايطالي أنه هيأ نفسه جيداً من أجل زيارة روما، فإن الواقع الذي يلاقيه عند الوصول الى مدينة كبيرة كاسح. ظلت أمي طيلة حياتي تحكي لي ولأخي ريكاردو عن روما التي تتذكرها وهي فتاة. لقد أصبحت ذكريات أمي هي آمالي.

ومما كنت أتذكر، أخذت أكتب قصة الزوجين الجديدين القادمين الى روما تماماً كما قدمت اليها في ذلك اليوم الذي لن أنساه. يبدو اليوم الأول لي دائماً وكأنه البارحة. العروس تأتي الى روما أول مرة، أما العريس فله أقرباء فيها، ويريدها أن تلقاهم. مقابلة مع البابا رتبها عمُّ الزوج الذي يبدو أنه من أصحاب النفوذ. تذكرت أن مثل هذا اللقاء كان حلماً من أحلام أمي وهي في روما، وهكذا أعطيت شخوص القصة حلمها. وزمن القصة، كما تخيلتها، لايتعدى اليوم الواحد. وخلافاً لاعتقاد الكثير من الناس، فإن التحديد، ولاسيما في السينما، كثيراً ما يحفز المخيلة أكثر مما تحفزها الحرية الكاملة.

وخلال الساعات الأربع والعشرين هذه، يواجه الزوجان أزمتهما الأولى. فالعروس واندا Wanda شاكرة لله نعمة الزواج، ولكنها تتخيل بطلاً أكثر رومانسية من زوجها. كان ليوبولدو تريست، بوجهه الكوميدي الرائع، يلائم دور ايفان Ivan، الزوج الذي تقدره واندا ولكنها غير متعلقة به. إن إيفان مستقر وثري ومحترم ولكنه بالتأكيد ليس عنيفاً. ومايميزه هو حاجته الدائمة لأن يكون قرب قبعته. في البداية، عندما يصلان الى محطة القطار في روما، يضيع الاتجاهات حين يكاد يفقد قبعته في غمرة تنزيل الأمتعة. وهو لايشعر طيلة الوقت بالأمان التام

من غير رمز الأصول البرجوازية الصغيرة. وحتى حين يخلو مع عروسه في غرفة الفندق لايشعر بالارتياح إلا اذا عرف أين القبعة.

خطرت لي فكرة ايفان وقبعته عندما سألني ليوبولدو عن شخصية ايفان نفسه. وبما أنه كان كاتباً، فإن اهتمامه كان يختلف عن اهتمام الممثل. كان يعتمر قبعة جميلة آنذاك. وحين لحظتها قلت: ايفان من النوع الذي يهتم باللياقة، فهو يأخذ قبعته حتى الى الحمام خوفاً من أي طارىء، لذلك لن يُضبط أبداً من دونها. أصبحت القبعة تصف شخصية ايفان.

أما واندا فهي، شأن الكثير من النساء الايطاليات آنذاك، مدمنة فونيتي في الخفاء. فالقصص الرومانسية التي تقرأها هناك هي ماتتوقعه من الحب والزواج. وهي في الحقيقة متيمة بأحد موديلات فونيتي الذي يدَّعي أنه الشيخ الأبيض. إنه أحد نماذج فالنتينو Valentino. وقد أدى دوره على أكمل وجه ألبيرتو سوردي، صاحب المواهب الكبيرة التي لم ينتبه اليها أحد نسبياً حتى ذلك الوقت. إن أمنية واندا المكتومة هي أن تلتقي الشيخ الأبيض، ورداً على رسائل الاعجاب يبعث اليها رسالة يدعوها فيها الي زيارته اذا ماجاءت الى روما. وتفهم هي الرسالة فهماً جدياً، ولاتدرك أنها رسالة شكلية. تذهب الى لقاء الشيخ الأبيض من غير اعلام زوجها، وتغيب عنه يوماً كاملاً. وإيفان من اللياقة بحيث لم يخبر عمه أنه لايعرف الى أين ذهبت زوجته، لذلك يقدم توضيحاً ضعيفاً بأنها مريضة في غرفة الفندق.

وفي أثناء ذلك تنقطع واندا عن العالم مع الشيخ الأبيض في محل للتصوير على الشاطىء. وشأن ايفان، يتبين أنه لباس رأسه. فما أن يخلع الشيخ الأبيض قلنسوته حتى يتحول الى انسان عادي، بل أقل من عادي في الواقع، وبدلاً من أن يكون أكبر من الحياة تجده أصغر منها.

يمكن أن تكون القبعات دليلاً جيداً على الشخصية. إن ماستروياني -Mas troianni يصبح مخرج أفلام في «ثمانية ونصف» باعتماره قبعة مثل قبعتي. أنا ألبس قبعات، ولكن ليس بغية ابراز شخصيتي، بل من أجل اخفاء شعر رأسي

الخفيف. تعوَّد ماستروياني ارتداء واحدة هو نفسه بعد أن أقنعته بأن شعر رأسه يجب أن يكون خفيفاً في فيلم «جنجر وفريد» Ginger and fred . وأظن أنه صار لايخلع قبعته إلا عند النوم لما بقي شعره على حاله.

واستفدت أيضاً في كتابة المخطوط من الانطباعات التي تركتها في ذهني القصص التي نشرتها في مجلة مارك أوريليو، وأضْفيت أفكاري الخاصة على القدر الذي يحكم قصص الغرام: حبُّ الشباب في مواجهة الواقع الحلو المرير، شهر العسل المكَدَّر، الخيبات الملازمة للزواج المبكر، واستحالة الاحتفاظ بالأحلام الرومانسية المبكرة.

ثمة صورة تظل عالقة في ذهني منذ الأعوام الأولى في روما هي صورة رجل السلطة وهو يستجوبني.



واندا (برونيلا بوفر) تلتقي فارس أحلامها، فيرناندو ريغولي (ألبيرتو سوردي) في «الشيخ الأبيض» (١٩٥٢)

كانت تلك واحدة من محاولات عديدة لتجنيدي خلال الحرب العالمية الثانية. استجوبني رجل في زي عسكري، والى جانبه سكرتير كان يطبع سريعاً ما كنت أقوله على طابعة تحدث جلبة مثل جلبة رشّاش. شعرت كأن كلماتي كانت تُنصب أمام فرقة الرمي، وتُعدم عند التلفظ بها. أوحت إليَّ الصورة بمشهد مخفر الشرطة عندما يذهب ايفان الى هناك بحثاً عن الأشخاص المفقودين من غير أن يكشف وجود زوجته وسطهم. إن مايشعر به من ظلم حين يعرض نفسه لسلطة ذوي الزي الموحَّد هو ماشعرت به تماماً. لقد أعطيته اياه. خلال الحرب، كنت أتخيل أن الناس يلاحقونني.

إن التماثل، والانتظام الصارم، عدوّان لي. لم أحب في أي وقت أن أفعل نفس ماكان يفعله غيري في آن معاً حتى ممارسة الحب ليلة السبت لم ترقني بتاتاً. وبالطبع هناك استثناءات.

رفضت الاعتقاد بأن الآخرين لهم سيطرة عليَّ، ولاسيما على عقلي. وكرهت أن أرى أي حركة تحولنا الى مجتمع نَمْلٍ. أتذكر أني رأيت وأنا شاب مجموعات من الشبان سائرة في صفوف منتظمة مثل أسراب السمك. كانوا متوافقين مع نمط اللباس السائد الى حد التماثل حتى حين كان زيهم غير موحد. ياللصغار المساكين! كلما دعت الحاجة- موكب جنازة، أو عرض، أو سوى ذلك- كانت مجموعة منهم تصطف معاً في زيها الأسود القصير. ماكان لديهم أدنى فكرة عن سبب وجودهم هناك، فلقد أُمروا أن يفعلوا ذلك، وليس لهم من خيار إلا الانصياع. لم يفقدوا آباءهم وحسب، بل انتُزعت منهم سماتهم الشخصية.

إن المشهد القصير الذي تظهر فيه جيوليتا في دور كابيريا، البغي الصغيرة الطيبة القلب التي تحاول أن تطيب خاطر ايفان عندما يظن أنه قد ضيع زوجته، إن ذلك المشهد كان ذا أهمية بالنسبة الى مصير جيوليتا في التمثيل، وبالنسبة لي كمخرج. كانت رائعة، وكفَّ المنتج عن القول: إنها غير قادرة على أداء دور

جلسومينا. وبالطبع أوحى هذا المشهد إلي بفيلم «ليالي كابيريا». إن كابيريا هي شقيقة جلسومينا المسكينة الضائعة، اذا صحت العبارة.

إن «الشيخ الأبيض» هو أول فيلم ألَّف موسيقاه نينو روتا Nino Rota. كانت علاقتنا الطويلة التي صنعتها المصادفات السعيدة قد بدأت خارج شنيشيتا وقبل أن نتعارف. لحظت رجلاً ضئيلاً غريباً ينتظر الحافلة في غير مكان الانتظار. كان يبدو سعيداً وغافلاً عن كل شيء. شعرت أني مرغم على الوقوف والانتظار لأرى ماسيحدث. كنت متأكداً أن الحافلة سوف تقف في مكانها المعتاد، وأننا سوف نركض حتى ندركها، وكان هو متأكداً مثلي أنها سوف تقف حيثما كان واقفاً. أظن أننا كثيراً مانؤكد صحة مانعتقد. وكانت دهشتي كبيرة عندما وقفت الحافلة أمامنا تماماً وركبنا معاً. ودامت صحبتنا حتى وفاته عام ١٩٧٩. لن يكون هناك شخص مثله أبداً. كان انساناً مطبوعاً.



واندا المتحررة من الوهم تراقب الشيخ الأبيض وامرأته (جينا ماسيتي) تفضح أمره

أريت روسيلليني طبعة من طبعات «الشيخ الأبيض» قبل أن أوزعه. كان مشجعاً للغاية، وكان هذا يعني الكثير بالنسبة لي. كنت أحترمه كمخرج، وثناؤه في هذه اللحظة المبكرة من عملي في السينما كان بالغ الخطورة. بعد ذلك بقليل قلت له: إنني آمل أن أقدر ذات يوم على رد الجميل. وقال إن ذلك يمكن أن يتم اذا شجعت شخصاً آخر. فذات يوم، حين أصبح أحد أهم المخرجين الايطاليين، وهذا أمر مؤكد، عليّ أن أتذكره وأساعد من هم أصغر مني.

مع فيلم «بايزان» علمت أنني أريد أن أكون مخرجاً سينمائياً. لعلني فكرت في أن السينما هي مستقبلي وليس الصحافة: ولم أتأكد أنني مخرج سينمائي إلا مع فيلم «الشيخ الأبيض».

# القســم الثانـــي

# فديريكــو فيلليني

-٨-

# صناعة الأفلام والحب سيان

أضفي الكثير من الأهمية على عملي المتسم بالسيرة الذاتية، وعلى استعدادي للافضاء بكل شيء. وأنا لاأقدم تقريراً دقيقاً عن تجاربي، بل استخدمها اطاراً للعمل. فاهتمامي ليس بالكلام على سيرتي الذاتية، لأن ما أكشفه عن نفسي بالكلام على واقع حياتي أقل مما أكشفه عنها بالكلام على المستوى الأدنى، مستوى أهوائي وأحلامي وأخيلتي. هاهو ذا واقع الانسان العاري. من السهل أن تكسو نفسك من الخارج، ولكن من الصعب أن تغطي باطنك. أعتقد أني حتى لو عملت فيلماً عن كلب أو كرسي، لكان سيرة ذاتية الى حد ما. وكيما تعرفني معرفة عميقة وشخصية، عليك أن تعرف أفلامي، لأنها انبثقت من أعماقي، وأنا مكشوف تماماً فيها حتى أمامي أنا. وخلال اخراج أفلامي، أجدني أفكر في فيلم، وتخطر لي أفكار لاعلم لي بها سابقاً. ففيما يلتمع في خيالي يكون الكشف، تكون الحقيقة العميقة للباطن. لعل هذا نوع من الطب النفسي الخاص بي.

إن صناعة أفلامي عمل شبيه بالمقابلات الذاتية.

اذا رأيت كلباً يعدو، ويلتقط كرة طائرة بفمه، ثم يأتي بها مزهواً، فهمت كل مايمكن أن تعرفه عن طبع الكلب، وطباع البشر أيضاً. فالكلب سعيد ومزهو لأنه يستطيع القيام بحيلة خاصة، ومطلوبة، ومقدرة. وهذا سيؤدي الى حب وطعام فاخر. وكل واحد منا يبحث عن حيلته الخاصة في الحياة، الحيلة التي تنال التصفيق. والذين يجدونها منا هم أصحاب الحظ الحسن. أما أنا فإني مخرج سينمائي.

لاأستطيع تخيل العمل من غير مشاعر طيبة وبيئة مواتية حولي. ولاأحب أن أعمل وحدي، فأنا أحتاج الى العمل مع أناس أحبهم، يمكن أحياناً أن أحتمل واحداً لاأحبه اذا كان قوي الشخصية. إن أي علاقة هي في الواقع خير من عدمها. حتى المرأة الملتحية لها جمالها الخاص. وأنا رجل سيرك قبل كل شيء، لذلك أحتاج الى تكوين أسرة صغيرة. كلنا نحتاج الى جو ايجابي، ونحتاج الى الثقة بأنفسنا، وبابداعنا الوشيك. إن جو التصوير يجعل كل شيء أليفاً على الفور، وفي موقع التصوير يصبح كل واحد عضواً في الأسرة.

أشعر بالارتياح حالما يتشكل طاقمي. أشعر معه كأنني كريستوفر كولومبس وقد أبحر لاكتشاف عالم جديد، غير أن غايتنا نحن ليس اكتشاف هذا العالم بل خلقه. يحتاج طاقمي أحياناً الى تشجيع، وعليَّ أحياناً أخرى أن أكون قوياً لأجبرهم على مواصلة الرحلة.

لقد رغبت دائماً في عمل فيلم عن أميركا. وأودُّ القيام بذلك عن طريق اعادة بناء أميركا في شنيشيتا. وقد سبق لي أن تصورت مثل هذا المشروع سينمائياً في فيلم «المقابلة» Intervista، حيث أنوي اعداد مايلزم فيلماً عن نيويورك في بداية القرن العشرين يقوم على رواية «أميركا» للكاتب المعروف فرانز كافكا. هناك أسباب عديدة تجعلني أميل الى العمل في ايطاليا، وفي روما طبعاً، ولاسيما في شنيشيتا، علاوة على آلاف التفاصيل التي لن أحصل عليها في مكان آخر. وأهم سبب هو الجو الحميم الذي أجده في مركز شنيشيتا المثير للعاطفة، والذي يتيح للالهام أن يزدهر.

العاملون معي في موقع التصوير هم أسرتي. كنت لاأرتاح كل الارتياح مع أبويَّ وأنا طفل، وحتى مع أخي. أما أختي فكانت من جيل آخر، بحيث أنني لم أعرفها إلا بالغة راشدة. أعتقد أن عالم الفيلم يجب أن يماثل عالم السيرك، حيث يكون الترابط بين السيدة الملتحية والأقزام وفناني الطرابيزات والمهرجين أقوى من الترابط بينهم وبين أخوتهم وأخواتهم الذين يعيشون حياة مدنية بعيداً عن السيرك.

تعرضت للنقد لأني لاأعمل أفلاماً إلا لارضاء نفسي، وهذا النقد مبرر لأنه صحيح. ولكن هذه طريقتي الوحيدة التي أستطيع أن أعمل بها. اذا صنعت فيلماً ارضاء للجميع، فانك لن ترضي أحداً. أعتقد أن عليك أن ترضي نفسك أولاً. واذا عملت مايرضيك، فذلك هو أفضل مايمكنك أن تفعله، وكل مايمكنك أن تفعله. وإن أرضى الناس مايرضيني، أو أرضى عدداً منهم، أستطيع متابعة العمل، وهذا يعني أنني محظوظ، أما اذا لم يرضني عملي، فإني أتعذب، وأكاد لاأستطيع المتابعة.

إن ستيفن سبيلبيرغ Steven Spielberg محظوظ لأن مايحبه يحبه العديد من الناس في العالم. فهو ناجح ومخلص معاً. على الفنان أن يعبر عن نفسه وهو يعمل مايحب من غير أي حل وسط. فأولئك الذين لايريدون إلا الارضاء يفتقرون الى طموح الفنان. ففي التسويات الصغيرة هنا وهناك يخسر الفنان روحه، يتكَّسر ويتشظَّى.

وحسب طريقتي في التفكير، أن تكون فناناً يعني أن اهتمامك بالأحكام الخارجية عن جودة أعمالك أو رداءتها يجب أن يكون أقلَّ من اهتمامك بأنك عملتها ارضاء لنفسك أم إرضاء للآخرين فقط.

حين أستصعب عمل فيلم- أن أكون مخرجاً، وأجمع مالاً- أشعر بالسعادة. ومع ذلك، يجب أن يرغب كل واحد في أن يكون مخرجاً، واذا كان هذا سهلاً، فسوف تكثر المنافسات. أقول ذلك لنفسي، ولكني لاأقتنع به. أنا كسول، وخاصة حيال عمل لاأحب القيام به أبداً. أتمنى حقاً لو كان لي حامٍ كما في الزمن القديم، يقول لي فقط: اعملْ ماترغب في عمله، اعملْ أفضل ماتستطيع. للمال أسلاك كثيرة، وأنا أماثل بينوشيو Binocchio الذي رفض أن يكون دمية تحركها الأسلاك، وأراد أن يكون ولداً حقيقياً، أي أن يكون هو نفسه.

كل يوم لاعمل فيه يوم ضائع. ولذلك فإن صناعة الأفلام بالنسبة لي هي مثل ممارسة الحب.

إن أسعد اللحظات عندي هي عندما أعمل فيلماً. ومع أن العمل يستحوذ عليّ بالكلية، ويستهلك وقتي وأفكاري وطاقتي كلها، فإنني أشعر بأني أكثر حرية مني في أي وقت آخر. أشعر بالعافية حتى لو لم يغمض لي جفن. ومأأستمتع به عادة في الحياة، يزداد استمتاعي به، لأني أكون في ذروة النشاط الذهني. الطعام يغدو أطيب، والجنس يغدو أفضل.

في أوقات الاخراج أكون مفعماً بالحياة الى أقصى حد، أكون في ذروة الرجولة. تفاجئني طاقة خاصة تجعلني قادراً على القيام بكل الأدوار، والمشاركة في كل أعمال الفيلم، من غير أن أتعب أبداً. ومهما تأخر وقت التصوير ليلاً، فإني أكاد لاأستطيع الانتظار الى اليوم التالي.

إن الطاقة، الطاقة العالية للغاية، أمر جوهري لمخرج الأفلام. وماعتقدت يوماً أن لديّ مثل هذه الطاقة. كنت أرى أن لي طاقة أدنى من المتوسط، بل كنت أرى نفسي كسولاً بعض الشيء. لم أشعر قط بالحاجة الى نوم كثير، ولم أقدر قط أن أنام كثيراً. كان يكفيني بضع ساعات كل ليلة. ولعل سبب ذلك هو أن ذهني مشغول دائماً.

إن كثرة الأفكار تجعل النوم صعباً عليّ. أنام بضع ساعات، ثم أستيقظ وأفكر. في الليل ينشط عقلي على الدوام. لاأدري إن كان السبب هو السكون والابتعاد عن كل مايُلهي، أو هو ساعة في داخلي، وأنا مختلف التوقيت عن غيري من الناس.

إن بعض أحسن أفكاري تخطر لي وأنا نائم، وهي أحسنها لأنها صور وليست كلمات. وحين أفيق، أحاول أن أرسمها دون ابطاء قبل أن تبهت وتتلاشى. وأحياناً تخطر لي الأفكار ثانية، ولكن لاتخطر عادة بالصورة ذاتها تماماً.

أن لاتحتاج إلا الى القليل من النوم في أثناء العمل أمر حسن، ليس أكثر من بضع ساعات مفيدة. وأنا أبكر بالاستيقاظ عادة مهما تأخرت في السهر. وأحاول أن لايغرب عن بالي أن العاملين معي يحتاجون الى وقت أكثر للراحة.

حين أخرجت أول أفلامي، خشيت أن لاتسعفني قوتي الجسدية، أما بعد ذلك فقد زايلني القلق. فالأدرينالين Adrenaline موجود دوماً أثناء الاخراج.

إن الوضع الأمثل عندي هو أن يعقب الشروع في التصوير بعض الوقفات، أن أكون قادراً، بعد عدة أسابيع من الشغل، على الابتعاد عن الموقع عدة أيام، لا لأخلص مما أعمل، بل لأتمكن من استيعاب ماحدث، لأتمثله كله، وأجعله جزءاً مني بعيداً عن ضغط موقع العمل. وإن ذلك لترفٌ بكل معنى الكلمة. كنت أسعى عادة الى أن تنصَّ العقود على فترات راحة قصيرة، غير أن المنتجين لم يتفهموا ذلك. كانوا يقولون ساخرين: فيلليني يطلب عطلة قصيرة. لم يفهموا. كنت أريد أن أبذل أقصى الجهد، ولكن على طريقتي. عجزت عن إفهامهم أني لاأطلب اجازة للعب. فلو منحت وقتاً للهو، أو إجازة أقضيها بعيداً عن فيلمي، لكان ذلك أشد عقوبة يمكن أن ينزلها أحد بي.

أظن أن فكرة العجز المهني لابد أن تهدد كل المبدعين، الخوف من جفاف الينبوع ذات يوم. ولقد تناولت استحواذ هذه الفكرة على جويدو Guido في «ثمانية ونصف». والى الآن لم ألمس أنا أي علامة من علاماتها. إن الأفكار تمر سريعة عادة بحيث لاأتمكن من الاستفادة منها. ومع ذلك أستطيع أن أتخيل نفسي فارغاً. وهذه الحالة تشبه العُنَّة. أنا لاأشعر باقترابها. ولكن اذا عشت طويلاً، فإنها ستكون مثل العجز الجنسي. وإني لأتمنى أن أتحلى بالتواضع للانسحاب من المسرح. أما الآن فلديَّ الطاقة والحماسة والحافز لأعمل قدر ما أستطيع.

ولأن الكثير من أفكاري وافتني في الأحلام، ولم أعرف كيف أو لماذا وافت، فإن قواي الخلاقة ظلت متوقفة على شيء لم أتحكم فيه. إن الموهبة الغامضة كنز عظيم، ولكن هناك خوفا دائماً من أن تذهب، مثلما جاءت، مكتنفة بالغموض.

حلمت مرة أنني كنت أُخرج فيلماً، وكنت أصرخ، ولكن من غير تصويت، كنت أصيح من غير أن يصدر عني شيء. وكان الممثلون والتقنيون منتظرين

تعليماتي. وكان يوجد فِيَلَةٌ متزنة الخراطيم تنتظر التوجيهات. وهكذا كان المكان فيه شبَهٌ من حلبة السيرك. لم أستطع أن أُسمع أحداً. ثم أفقت، وسرَّني أن يكون ذلك حلماً. أنا أتمتع عادة بأحلامي غير أني سعدت بانقضاء هذا الحلم.

حين أشاهد أفلام غيري، أهتم بالقصة. أتوق الى الفِرار، أتوق الى معاناة الدراما. أما الكاميرا فلاتثير اهتمامي. اذا شعرت بها فهذا خطأ، مع أني أراقب الصورة دائماً من خلال العدسة المعيَّنة في أثناء العمل. وأشعر أيضاً بأن عليَّ أن أمثل الأدوار كلها للممثلين. وأنا أيضاً غَلِمٌ غُلْمة نسوية شديدة Nymphomaniac. موقع العمل هو الحياة في نظري، وبعد ذلك لاأظن أن شيئاً شخصياً يحدث لي.

إن لفظة ارتجال تستخدم مرة بعد أخرى فيما يخص أفلامي، وهي لفظة أجدها مسيئة. يقول بعضهم: إنني أرتجل، ويقصدون بذلك نقدي، وبعضهم الآخر يقصد بها الثناء. صحيح أنني لست صارماً، بل منفتحاً على الامكانات. وأعترف أني أغيّر الكثير، ويجب أن أكون حراً في هذا المجال. ولكني أُعدُّ كل شيء، وأُعدُّه أكثر من اللازم، لأن ذلك يمنحني حرية المرونة.

إن الضغط ينزاح عني بالاعداد، وفي حال عدم تدفق الأدرينالين. في حال انعدام الالهام المفاجىء، اذاً هناك الاعداد. بيد أن السوائل تظل تتدفق.

لاتُصنع أفلامي مثل الساعات السويسرية. ماكنت لأقدر على هذا النوع من الدقة. وليست مثل مخطوطات هتشكوك Hitchcock. استطاع هتشكوك أن يتعامل مع مخطوط دقيق جداً لافي كلماته فقط، بل في اشاراته أيضاً. كان يتصور الفيلم قبل أن ينفذه. أما أنا فأرى الفيلم في عين الخيال بعد أن أكمله. أعرف أنه كان يستخدم الرسوم مثلما أفعل أنا، إلا أن طريقة الاستخدام مختلفة تماماً. كان يستخدمها استخدام الرسوم المعمارية، أما أنا فمن أجل خلق الشخصية واكتشافها بحيث يمكن للقصة أن تنشأ من الشخصية ذاتها. أتصور أفلاماً كثيرة، غير أن الفيلم الأخير يختلف عنها جميعاً. بعد فترة معينة، يكون لأي من أفلامي حياته

الخاصة حتى في معزل عني. لقد عملت فيلم «حياة حلوة»، وفيلم «ثمانية ونصف» في أوقات مختلفة من حياتي، لذلك فإنهما الآن مختلفان.

إن شخصيات أفلامي تبقى حية من أجلي. فما أن يتم خلقها في فيلم، حتى في فيلم عجزت عن تنفيذه، حتى يكون لكل منها حياته الخاصة، وأواصل أنا تخيل القصص لها، والتفكير فيها. فهي مثل دمى طفولتي تتصف بالواقعية أكثر من الناس في الواقع.

أجيء إلى موقع العمل ومعي فكرة واضحة عما أريد، وكل شيء مخطط ومكتوب بالدقة اللازمة. ثم أضع كل ذلك جانباً.

وهكذا أكون أنا مثل ورقة أحد وجهيها مطبوعٌ عليه والآخر أبيض. ومع أني قد أكون عملت أياماً على الوجه المكتوب، فإن الوجه الأبيض يغدو أكثر أهمية عندما أصل الى موقع العمل. أظل أرجع الى الوجه المكتوب، ولكن أرجع اليه كاقتراح لما سيكون عليه الفيلم المُنجز. لذلك أنا أحب الممثلين الذين يأتون من غير اعداد تام، لأني سأجري تعديلات بحسب ما أجد هناك. إن ماستروياني يفرحك في هذا الجانب. فهو لايكترث سلفاً بما سيجري، بل يدخل مباشرة في الشخصية من غير أن يطرح أسئلة. وهو لا يحتاج حتى الى قراءة الحوار. إنه يختبر اللعب بكل شيء.

أنا أتبع هذه الطريقة في العمل لأني لاأستطيع العمل إلا بها. وأفترض لو أني كتبت مسوّدة مخطوط كاملة، لاستخدمتها، وكسبت الكثير من المال، ولكن لاأعتقد أنها كانت ستصنع فيلماً جيداً. وأظن أن فيلماً لي ينجم عن هذه العملية لن يكون مزاحاً بالتأكيد، إلا أنه سيكون شيئاً ميتاً. إن السحر لايتيسر لي إلا عندما يلتقي الجميع، ويبعث الممثلون الحياة في الشخصيات. الصفحة المطبوعة لايمكن أن أنقلها مباشرة الى الشاشة.

إن فيلم «جولييت والأشباح» مثال على التغييرات التي أجريها على سيناريو مكتوب كتابة دقيقة. ثمة فرق كبير بين شخصية لينكس آيز Lynx- Eyes، رجل

البوليس الذي تستعمله جولييت، كما ظهرت في الفيلم، وبين شخصيته المصورة بالأصل على الورق. ويرجع السبب في هذه الحالة الى الممثل نفسه. لقد أعطيته سابقاً أدواراً قصيرة في «الاحتيال» Il Bidone، وفي «حياة حلوة»، ولكنه أجاد على نحو خاص في «أزهار القديس فرانسيس». ففي هذا الفيلم، أدى دور الكاهن الذي ينقذ حياة الراهب جونيبر من حكم البرابرة عليه بالاعدام. ولما تذكرت أن الممثل قد قام بدور كاهن متسامح جداً في لحظة صعبة، خطر لي أن أعيد صياغة لينكس آيز ليصبح كاهناً من نوع خاص بدلاً من الشخصية التي تصورتها بالأصل. جعلته يرتدي ياقة الكهان، وهي قناع يستخدمه لينكس آيز في بعض الأوضاع، ويظهر في هذا القناع في بعض خيالات جولييت، وفي احداها يظهر حتى قبل أن تلتقيه. وأظن أن بعض الكهان قد بدوا لي نوعاً من البوليس الخاص. كنت أكره الذهاب الى الاعتراف وأنا صغير. لم أحب أن يعرف أي واحد كل شيء عني. وماكان عندي شيء مهم أفضي به إلا اذا اختلقته، وهذا ماكنت أفعله أحياناً، ولاسيما حينما أرى أن كاهن الاعتراف قد نام. عند التأكد من نومه كنت أغدو مثيراً للانتباه، فأعترف أني قتلت أحد زملائي في المدرسة بالفأس وأنا قادم الى الكنيسة، وأن دماً غزيراً قد سال، وغطيط الكاهن لم يتوقف لحظة.

لم أحاول قط أن أستبدل ممثلاً بآخر ينسجم مع الدور، لأن ذلك مستحيل. من الأفضل أن لاتفعل ذلك، بل أن تغير الدور حتى ينسجم مع الممثل.

ومع أني أغير المخطوط عدة مرات، أجرى عليه سلسلة من التحويلات، فأنا لاأذهب الى موقع العمل من دونه حتى لو كان عكازاً. إن كوميديا ديلارتي Co-media delle arte كاملة تثير هلعي. ليس ممكناً أن يكون الابداع الفني مشروع لجنة. وفن اللجان أكثر استحالة في رأيي حتى من الكوميديا ديلارتي. لايستطيع المنتجون أبداً ارغامي على عمل ماأراه خطأً، إلا أن سلطتهم عليَّ تقيم لي حدوداً، وذلك بأن لاأحصل على المال الكافي لأعمل ماأريد.

إن فكرتي عن توزيع الممثلين على الأدوار تتعدى مايسمى التوزيع حسب النماذج Type casting . فأنا أبحث عن التجسيد الحي للشخصيات المتخيلة . ولايهمني أن يكون الممثلون والممثلات محترفين أم لم يمثلوا من قبل . ولايهم بالتأكيد أن يتكلموا الايطالية أم لا . واذا لزم الأمر يمكنهم القاء بعض الأجزاء بلغاتهم، ويمكننا معالجة هذا الأمر في الدبلجة . إن مهمتي هي أن أجعل كل واحد يقدم أفضل ماعنده . وأحاول أن أخفف توتر الممثلين، سواء أكانوا ذوي خبرة أم لا، وذلك حتى يتخلصوا من كوابحهم، ومن براعتهم الفنية اذا كانوا محترفين . ان التعامل مع الممثلين المحترفين هو الأصعب دائماً، لأنهم تعلموا الدروس الخاطئة الراسخة التي يصعب التخلص منها .

عندما أختار أحداً ليكون امبراطوراً، فإني أتخير الشخص الذي يظهر ويبدو مثل الامبراطور الذي في مخيلتي . لايهمني ان كان يشعر بالميل الى هذا الدور أم لا . اذا كنت ناجحاً، استطعت نقل الممثلين الى محيطي حيث يستطيعون أن يكونوا طبيعيين فيضحكون ويبكون ويستجيبون استجابات تلقائية . يمكن مساعدة أي واحد للتعبير عن انفعالاته، عن أفراحه وأحزانه، للتحول الى الداخل لا الى الخارج . وهدفي كمخرج هو أن أفتح الشخصية لا أن أحددها . يجب على كل شخص أن يجد حقيقته ولكن عليه أن يكون انتقائياً في بوحه الذاتي . وعلى الممثل أن لايجد حقيقته، بل حقيقة الشخصية التي يمثلها . حين يجد هذه الحقيقة يحقق السيطرة على الوهم . إن أحداً لم يتمكن من هذه الحقيقة وهذا الوهم في الدور الذي أداه أكثر مما تمكن منها كل من أنيتا اكبيرغ Anita Ekberg في «حياة حلوة»، و ماسترورياني في «ثمانية ونصف»، وجيوليتا في «ليالي كابيريا» .

يسألني بعضهم كيف أتوصل الى فكرة . وأنا لاأحبذ هذا السؤال . من الأشياء مايحدث لك، ومنها ماتُحدثه أنت . واذا استجبت لما يحدث لك فقط، شعرت بالاعتماد على مالاتعرفه إلا قليلاً من مثل الحظ والمصادفة ونزوة الآلهة . إن أكثر الهامي يأتي مما لاحظته في الحياة .

تعوَّد كاتب مشهور أن يأتي الى مقهى روساتي Rosati، وكان يحتسي القهوة مع سيدة كانت تصاحبه دائماً. كانا يطلبان القهوة ثم يجلسان ويتخاصمان. . كان يبدو عليهما الغضب والتعاسة، غير أن أحداً لم يسمع تماماً علام كانا يتخاصمان. استمر ذلك أعواماً، ولم يتزوجا. ربما كانا يتخاصمان على ذلك.

ومرت فترة لم يترددا فيها الى المقهى. وعندما عاد الرجل عاد وحيداً، فالسيدة كانت قد ماتت. بعد ذلك صار يأتي وحده دائماً. كان يبدو حزيناً. لم يبتسم، ولم يتحدث مع أحد بتاتاً. كما أنه لم يصطحب أحداً، بل كان يجلس وحده وينظر في الفراغ، أويقرأ جريدة، أو يكتب.

وذات مرة ترك ماقد كتبه على الطاولة، فنظر اليه النُدُل، فاذا به قصائد حب للمرأة التي ماتت. وضعوا القصائد في مغلف، وأعطوه للرجل في اليوم التالي، شكرهم فقط. لم يقل أي شيء آخر.

أردت أن أضع هذه الصورة في أحد أفلامي، ولكن المنتجين يريدون ايضاحات دائماً. ممَّ ماتت المرأة؟ ماذا حدث بعد ذلك؟ علام كانا يتخاصمان بالفعل؟ وحين نجيب الجمهور عن كل هذه الأسئلة، ولانترك له أسئلة يودُّ أن يطرحها، يصبح الفيلم باهتاً ومملاً.

أحب الذهاب الى شنيشيتا حتى وأنا لاأعمل فيلماً. أحتاج الى الوحدة في ذلك الجو الخاص الملهم.

أحتاج الى البقاء على اتصال بذاكرة المشاعر.

وأن يكون لي مكتب منعزل عن شنيشيتا أمر مهم أيضاً. ويجب أن يكون بعيداً عن تحكم المنتج. أفكر كثيراً في المنزل، وقد تعودت جيوليتا ذلك. ولكن لاأحب أن يطرق بابي غرباء. ولذلك فأنا أحتاج الى مكان أرى فيه الممثلين. أنا لاأقصد المكتب من أجل الآخرين، بل من أجلي أنا. فالمكتب يقدم لي الفسحة، ويوهمني بأني أعمل. ثم لاألبث أن أعمل. الملاحظات المختصرة والرسوم هي الخطوة الأولى نحو الإلهام. وتلك الخطوة أخطوها حتى يُنصب اللوح وأبدأ الصاق الصور عليه، صور وجوه فوتوغرافية من أجل تحفيز المخيلة.



جيوليتا ماسينا وأنطوني كوين وآلدو سيلفاني كما ظهروا في فيلم «الطريق» (١٩٥٤)

الوجوه أولاً. وحالما تُعرض الوجوه على لوح مكتبي تقول كل صورة لي: أنا هنا. وتنتظر حتى تلفت انتباهي، وتزيح الصورة الأخرى عن وعيي. إنني أبحث عن الفيلم، وهذا هو القسم الأول المهم من الطقس. لا أشعر بالقلق لأنني هنا، وأعرف أن الفيلم سيصل. سأسمع طرقاً على الباب. إن الفكرة باب مطل على الفناء.

حين أسترجع الأيام التي تعلقت فيها بالسينما في فولجور أتذكر افتتاني لا بالأفلام فقط، بل بالملصقات في الخارج على وجه خاص. كان عندهم رسوم رائعة حاولت أن أنسخها، وكان عندهم صور للنجوم في أميركا. هناك كنت أرى مشاهد صامتة من الأفلام، وصوراً اعلانية للنجوم، ولكن ماكان يستوقفني بوجه خاص هو صور الوجوه الصامتة. كنت أنظر الى تلك الوجوه، وأتخيل القصص التي قد يتألقون فيها. تخيلت جاري كوبر يمثل في فيلم. وأظن أنني كنت أوزع الأدوار في تلك السن المبكرة من غير أن أعرف ماكنت أفعل.

ولما كنت أصنع الدمى وأنا صغير، كنت أجعل لكل واحدة رأسين أو ثلاثة، تارةً أجعل لكل واحدة وجهاً مختلفاً، وتارة أخرى وجهاً واحداً مختلف التعبير أو مختلف الأنف. كانت الوجوه مهمة لي حتى قبل أن أفهمها.

يُغير عليَّ، وأنا أصنع فيلماً، أكبر عدد من الأفكار الخارجية التي لاعلاقة لها بالفيلم الذي أصنع. والأمر الطبيعي أن تخطر لي أفكار تخص الفيلم الذي أنا منهمك فيه، غير أن هذه الأفكار التي تطرق بابي تخص قصصاً أخرى مختلفة كل الاختلاف. إنها في الحقيقة تتنافس على وقتي وانتباهي، وتلهيني عن التركيز. ثمة نوع من الطاقة، من الأفكار المتضافرة في الواقع. القوى المبدعة تنفلت، وهذه الحيوية الخلاقة لاتعرف الانضباط.

من المهم أن تحافظ على براءتك في الحياة وفي صناعة الأفلام. اسحب ذيلاً قصيراً، فقد يكون في نهايته فيل. الأمر المهم هو أن تبقى منفتحاً على الحياة، ولسوف تجد أن الامكانات لاحد لها. ومن المهم أن تحافظ على براءتك وتفاؤلك، وخاصة عندما لايكون التفاؤل يسيراً.

اذا نظرت في عيون بعض الكلاب سترى مايدهشك من البراءة والاخلاص. الكلب لايعرف كيف يبصبص بذيله مداجاةً، بل عجباً منا واعجاباً بنا، لأننا أضخم ونبدو أننا نعرف مانعمل. إنه انفتاح أكاد أغبطه عليه لولا انطوائه على تبعية لاأحبذها عادة في الممثل.



فيلليني في استراحة يسلّي الجميع خلال أفلمة «المتسكعون»

(١٩٥٣)

تبعية الانسان حالة بغيضة. ولعلها ليست حسنة للكلب أو للقطة أيضاً، ولكن ماذا يمكن أن يفعلا؟ نحن نتحمل مسؤولية حيالهما.

يسألني الناس: هل تحب الكلاب؟ هل تحب القطط؟ وأجيب: نعم. هذا جواب بسيط، وهم لايتوقعون جواباً معقداً. غير أن الأصح هو أن أقول: إني أحب بعض الكلاب، وبعض القطط.

أعددت مرة حساء لخمسين قطة جائعة في فريجيني. أنا لاأطبخ ولم أطبخ قط، ولكن في تلك المناسبة استحسنت القطط موهبتي المطبخية فالتهمت الحساء كله. وبما أنها كانت جائعة، فإن حكمها لايمكن التعويل عليه.

يفترض أن يجلب النجاح كثيراً من الأصدقاء. والناس يظنون أني كثير الأصدقاء، وهم لايعلمون إلا قليلاً. أنا محاط بالناس الذين يطلبون شيئاً كالعمل في أفلامي أو اجراء مقابلة معي. إنهم جمع غفير يزيد شعوري بالوحدة. الشهرة ليست كما قد تبدو للناس. ويظن غير المشهورين أنها مرغوبة لأنهم يفترضون أنها تجلب السعادة. وما السعادة؟ لاشك في أن النجاح قد جلب لي بعض المسرات. كان النجاح يبدو لي أيام الشباب شيئاً رائعاً سيشرع أبواب العالم لي، ويجعل أبويَّ يفاخران بي، ويكشف خطأ أساتذتي، وأكثرهم وجدوني تافهاً، ولم يخطر لهم قط أني سوف أُشتهر.

كيف تأتي الشهرة؟ ولمَ؟ لم تكن رسومي جيدة بما فيه الكفاية، ولم يخطر لي أن دمى مسرحي تَعدُ بشيء. بالتأكيد لا. ربما استطعت كصحفي أن أكشف النقاب عن قصص عظيمة، وأن يُكتب سطر في رأس الصفحة عني. كان ذلك أعلى ماطمحت اليه، اذ لم يكن عندي أي فكرة عن الجهة التي كان القدر يسوقني اليها، إلا الشعور المبكر بأني منساق الى روما.

كانت الشهرة تعني لي الظهور على شاشة سينما فولجور، وبما أنني لم أكن جاري كوبر، فإن ذلك كان مستحيلاً. وفيما بعد أدركت أن شاشة فولجور لاتمثل تمثيلاً دقيقاً الحلم النهائي للمخرج.

كلنا نرغب في أن نؤثر في آبائنا، ولكن ليس ونحن صغار فقط. ولعل هذا مايجعلنا لانكبر أبداً. نودُّ أن نريهم نجاحنا، ونرى انعكاس زهوهم بنا. لقد كان مهماً حقاً أن يتسنى لأبويَّ أن يرياني مخرج أفلام ناجحاً.

لقد افترضت أن الشهرة مقترنة بالمال على نحو ما. وماكان عندي أي اهتمام بالمال إلا عند الحاجة اليه. يحتاج الفنان الى طمأنينة دائمة أكثر من حاجته الى الطعام. في الأيام المبكرة احتجت مالاً للقهوة أو للساندويشة، أو لغرفة في روما تكون قريبة من مركز المدينة قدر الامكان. وفيما بعد أعوزتني الملايين لصناعة الأفلام.

ولم أدرك أن الشهرة لاتشتري مالاً إلا بعد أن جاءت إليَّ. وبما أن سائقي سيارات الأجرة صاروا يعرفونني، فقد كان عليَّ أن أعطي حلوانات أكبر، وإلا أشاعوا أن فيلليني بخيل.

من المتوقع أن أضيِّف الزوَّار الذين يأتون للالتقاء بي. وبما أن روما هي مدينتي، فإن عليَّ واجب تضييفهم على مايبدو. والشخص الذي أدعوه لايأتي وحده في أكثر الأحوال. وفي بعض الأحيان كنت أُزار وأنا أعمل فيلماً، فينال أحد منتجي أفلامي الكثار شرف تسلم الفاتورة، أما أنا فأنأل شرف الضيافة عادة.

يتوقع الناس أن يعيش شخص ناجح مثلي عيشة معينة، وأنا لاأبالي بآراء الناس. فإذا افتقدت مظاهر النجاح وتوابعه، فأنت في رأيهم فاشل، ولست قادراً على تمويل فيلمك القادم.

هناك ميل عند الناس إلى الخلط بين الإنسان وعمله. إن عمل الإنسان هو امتداد لذاته، وهذا مفهوم لم أخترعه أنا، ولكنه يعجبني. وكما يجري الخلط بين الممثل والشخصيات التي يمثلها، كذلك يُظن أن هناك شبهاً بين المخرج وأفلامه. فلأني أصنع بين حين وآخر أفلاماً يبدو فيها الترف والإسراف فإن الناس يحسبونني ثرياً. أضطر أحياناً الى الاختباء في المنزل حين أجد نفسي مرغماً على دعوة مجموعة كبيرة من الضيوف الى عشاء عمل في الفندق الكبير. لهم الوعود، ولي المقامرة. والخداع سهل عليَّ، لأني مضطر الى الأمل في فيلم قادم، وإلا لن أستطيع أن أعيش، إلا أن الفاتورة يجب دفعها في الوقت الحاضر. وأنا لاأحب أن أدين ولا أن أستدين. فالوجبة التي أتمتع بها الآن يجب أن أدفع ثمنها الآن.

يبدو أن الشهرة تعطي الناس الحق في فحص نفاية متاعك، واستراق السمع الى محادثاتك الشخصية، وهذا الحق لايدَّعونه لأنفسهم في وضع آخر. الشهرة تمنحهم إذناً بالتخمين. اتفقت مع جيوليتا على أن لانتخاصم أمام الناس على الاطلاق. وفي مطعم مزدحم بالناس تخاصمنا فعلاً حول هذا الموضوع.

كلما شوهدت في الأماكن العامة مع امرأة أشرب كأساً من النبيذ، أو احتسي القهوة، أو أتمشى في جادة كوندوتي Condotti، أعلن ذلك كالأخبار، فنضطر أنا وجيوليتا إلى أن ننفي علانية أننا مقْبلان على طلاق. وترتبك جيوليتا، والأسوأ من ذلك هو أنها تتساءل عن صحة مايشاع، والأسوأ أيضاً هو أنها تصدق ماتراه مطبوعاً.

خلال تصوير فيلم «الاحتيال» راجت شائعة عن قصة غرام بين جيوليتا والممثل الأميركي «ريتشارد بيسهارت» Richard Basehart. وقلت لها: إن ماأُشيع ليس إلا قصة سخيفة. وضحكت، فقالت بامتعاض شديد: لماذا تضحك؟ ألا يمكن أن يكون ذلك صحيحاً في اعتقادك؟ ألا تغار أبداً؟ فقلت: بالطبع لا. عندئذ ثارت ثائرتها حقاً.

النجاح يبعدك عن الحياة، ويحرمك من الاحتكاك الذي منحك النجاح. ماتبدعه ويسرُّ الناس ينبثق منك، هو امتداد مخيلتك الخاصة. غير أن تلك المخيلة لم تنشأ في فراغ، بل بلغت تفردها من خلال الاحتكاك بالآخرين. ثم يأتي النجاح، وكلما أحرزت المزيد منه، اتسعت الهوة بينك وبين الناس. إن هالة النجاح تغدو طوقاً يُحدق بك ليُنحِّي الآخرين عنك، أولئك الذين ألهموا خيالك بالأصل. ماخلقته ليحميك يصير سجناً ينغلق عليك. إنك تزداد خصوصية باستمرار حتى تصبح وحيداً تماماً. ومن البرج العالي يتشوه منظورك كثيراً، ولكنك تتكيَّف معه، ثم تبدأ تعتقد أن الجميع يرون الأشياء هكذا. إن الفنان فيك يذبل في العزلة عما يغذِّيه، ويموت في القلعة التي هربت اليها.

يسألني سائقو سيارات الأجرة دوماً: لماذا لاتصنع أفلاماً نفهمها يافيفي؟ وفيفي هو لقب يستخدمه بعض الأصفياء، وتداولته الصحف مراراً. والآن يفضّل بعض سائقي السيارات مخاطبتي به.

وأجيبهم قائلاً: لأني أقول الحقيقة، والحقيقة ليست جلية أبداً، بينما الأكاذيب سرعان مايفهمها الجميع.

ولاأزيد على ذلك، غير أن ماأقوله ليس سفسطة. ماأقوله صحيح، لأن الانسان الصادق متناقض، والتناقضات فهمها أصعب. لم أرغب قط في أن أوضح كل شيء، أن ألفَّه في حزمة أنيقة، وأقدمه مكتملاً في نهايات أفلامي. وماأرجوه هو أن يتذكر الجمهور الشخصيات، ويفكر فيها، ويظل يتساءل عنها.

عندما يتقرر فيلمي التالي، ويُوقع العقد مع المنتج، أشعر بالسعادة، وأعدُّ نفسي محظوظاً لأني أعمل ماأريد أن أعمله تماماً. من الصعب أن أفهم كيف أصبحت محظوظاً، ومن المؤكد أنه يصعب عليَّ أن أُعلِّم أحداً كيف يصبح محظوظاً.

أعتقد أن محالفة الحظ للانسان ممكنة اذا حاول أن يخلق جواً من العفوية. عليك أن تكون كالكوكب المكشوف من سائر الجهات، أن تقبل ماأنت عليه من غير كبح، أن تكون منفتحاً.

وأعتقد لو أنك حاولت أن تعرف لماذا يحالف الحظ هذا ولايحالف ذاك، وأجريت بحثاً واقعياً لاتحيز فيه، لوجدت أن السبب لامحالة هو أن المحظوظ لايثق بالعقلانية على الأرجح. فهو يقبل، ويؤمن. وهو لايخشى أن يكون حدسه موضع ثقته، وأن يفعل مايقتضيه هذا الحدس. إن الإيمان بالأشياء، الإيمان بالحياة في اعتقادي، إنما هو نوع من الشعور الديني.

في عملي أُضطر الى اعفاء الجانب الأكثر طفولية من نفسي من المسؤولية ويقف ضد هذا الاعفاء الجانب الآخر، الجانب الفكري العقلي، ويصدر أحكاماً



صورة جيوليتا الأثيرة مع فديريكو. وقد طلبت أن يتضمن هذا الكتاب هذه الصورة بالذات.

سيئة على ماأعمل. وحين لاأوضح ماأعمل، وأعتمد على العفوية فقط، حتى لو عارض الجانب العقلي ذلك، أثق أني على حق. ربما لأن الشعور، لأن الحدس هو أنا بالفعل، والجانب الآخر هو أصوات الآخرين التي تقول لي ماينبغي أن أفعل.

إن التوازن عسير. فالجانب الأول يدعي عادة أنه الأصح والأهم، وأن ذلك الصوت الأقوى والأعلى هو الجانب العقلي الذي هو دوماً على خطأ.

العمل مثل ممارسة الحب، اذا واتاك الحظ الكافي لتعمل ماتريد بأي شكل، وحتى لو لم يُدفع لك، وحتى لو اضطررت للدفع أنت. إن العمل مثل ممارسة الحب لأنه شعور شامل تفقد نفسك فيه.

عندما أعمل يغدو كل فيلم عشيقة غَيْرى تقول: أنا! أنا! لاتذكر الماضي. الأفلام الأخرى لم توجد فعلاً في حياتك، وليس لها مكانتي عندك. أنا لاأطيق أي خيانة! يجب أن تفي بعهدك لي، أنا الوحيدة. وهكذا تجري الأمور. الفيلم الآن هو حبي الكلي. غير أن ذلك الفيلم سينتهي ذات يوم. ستنصرم العلاقة بعد أن أكون أعطيتها كل شيء. ستغدو ذكرى، وسوف أبحث عن عشيقة جديدة، فيلمي التالي. ولن يكون إلا لها محل في حياتي.

عندما يكتمل الفيلم، يجفو الحب عني. ولكن كل فيلم يظل صداه يتردد بعد الأفلمة، وحتى بعد التنقيح. ولايخفت صداه إلا بعد أن يدنو فيلم آخر. لذلك أنا لاأبقى وحيداً أبداً، اذ أن الشخصيات القديمة تلازمني حتى تستميلني الشخصيات الجديدة.

يقول لك الفيلم كلمات وداع خافتة كثيرة، وهو في ذلك يشبه قصص الحب. عند نقطة معينة، تبدأ الكلمات خفيضة تصحبها شتى الآهات.

بعد التنقيح يأتي تسجيل الصوت، ثم الموسيقا. وهكذا تودع فيلمك وداعاً ناعماً جداً. ليس هناك انتهاء، بل مجرد انقطاع. وتعلم أن فيلمك يبتعد عنك يوماً

بعد يوم، وعملية بعد عملية. بعد توديع المزج، يأتي العرض الأول، لذلك أنت لاتشعر أنك تغادر بشكل مفاجىء. وحين تنفصل عن فيلمك أخيراً، تنهمك في فيلم جديد عملياً. أو هاهو ذا الوضع الأمثل. كما في علاقة الحب التي تمتع بها اثنان، ولايواجهان في النهاية أي تداعيات مأساوية.

عند الانتهاء من فيلم، لاأحب أن أعيش في ظله، أن أمارس طقس الطواف في العالم للحديث عما أنجزت. لاأحب أن أُعرض في معرض، لأن الناس يتوقعون أن أكون مثل عملي. لاأريد أن أخيِّب آمالهم بارتكاني الى المألوف.

-٩-

# من شوارع ريميني الى جادة فنيتو

أتحاشى مشاهدة أفلامي ثانية لأن ذلك قد يكون تجربة مثبطة. وحتى لو شاهدتها بعد أعوام، فإن أفكاراً جديدة تخطر لي، أو أشعر باكتئاب عند تذكري المشاهد التي كان ينبغي أن تُقطع، والمشاهد لاتزال في ذاكرتي، وكذلك الفيلم كله. أغرتني من وقت الى آخر فرصة مشاهدة فيلم «المتسكعون» ثانية، وحدث ذلك في مرحلة مهمة من حياتي. ان النجاح غير المتوقع قد جعل كل ماحدث بعد ذلك ممكناً.

في أيام المراهقة كنت أقف عادة أنا وأترابي، ونتفحص النساء، ونخمِّن من هنَّ لبست صداراً ومن لم تلبس. كنا نتخذ أماكن عند موقف الدراجات لكي نتمكن من مراقبتهن من الخلف وهن يستوين على دراجاتهن.

غادرت ريميني وأنا في السابعة عشرة. لم أعرف الشبان الذين كانوا يتسكعون عند منحنيات الشوارع، «قتلة السيدات» الذين أصورهم في «المتسكعون»، ولكن كنت عادة أراقبهم. كانوا أكبر مني، لذلك لم يكونوا أصدقائي، غير أني كتبت عما رأيته منهم ومن حياتهم، وعما تخيلت. حياة الشاب في ريميني خاملة، محلية، كامدة، بليدة، وخالية من أي حافز ثقافي. والليالي فيها متشاكلة.

تلك العجول الكبيرة، وهو المعنى الحرفي للعنوان، لم تُفطم بعد، ولكن قدرتها على التورط في المتاعب عجيبة. إن فاوستو يمكنه أن يتبنى طفلاً، ولكنه غير قادر على أن يكون والد طفل. ويصرح بذلك ألبرتو: نحن جميعاً لاأحد. وهو

لايفعل شيئاً ليكون أحداً؛ ويقبل عن طيب خاطر تضحية أخته للمحافظة على واقعه الرهن، ولا يحبذ ارتحالها بحثاً عن سعادتها الخاصة. وقد يعني ذلك أنه ملزم بالتفكير في الخروج الى حياة العمل. ويريد ريكاردو أن يصبح مغني أوبرا، ولكنه لايتدرب إلا عند الغناء في الحفلات. ويفكر ليوبولدو، شأن شقيقي ريكاردو، في أن يصبح كاتباً، إلا أن أصدقاءه، والفتاة التي في الطابق الأعلى، يصرفونه عن ذلك من غير مشقة. إن مورالدو المراقب هو الوحيد الذي يفعل شيئاً حيال واقعه المستنيم. فيغادر، وهذا هو الخيار الوحيد الممكن، وفي سمعه السؤال المعلّق الذي طُرح عليه: أما كنت سعيداً هنا؟والقطار الذي يستقله باكراً يبدو أنه يمرُّ على غرف نوم الناس الذين يخلفهم وراءه. وهكذا يفصله الرحيل عن حياتهم، ويفصلهم عن حياته. إن مورالدو يستيقظ الى الحياة، بينما يبقى الآخرون نياماً.

لمَّا غادرت ريميني ظننت أن مغادرتي ستثير غيرة أصدقائي، غير أن شيئاً من هذا لم يحدث. أعتقد أنه لولا نجاح فيلم «المتسكعون» I vitellone لانتهى مصيري كمخرج عند اخفاق «أضواء حفلة المنوعات» و«الشيخ الأبيض»، ولكان عليَّ أن أعود الى المشاركة في كتابة المخطوطات للآخرين، ولكانت أعمالي لاتتعدى الفيلمين ونصف الفيلم. كان يمكن أن تتسنَّى لي فرصة أخرى ذات يوم، وكان يمكن أن لاتتسنَّى.

مع أني ارتبطت في بادىء الأمر مع بعض الواقعيين الجدد، إلا أني كنت أنفر دائماً من الحركات المشهورة. كان روسيلليني موهبة عظيمة استطاع أن يتجاوز الأفكار الجامدة، وتوقعات النقاد ذوي الدوافع السياسية. وقد وجد آخرون في الواقعية الجديدة ذريعة مناسبة لكسلهم الابداعي، وانفاق القليل من المال، وحتى تقنيع انعدام الكفاءة.

عرض عليَّ سيزاري زافاتيني Cesare Zavattini اخراج قسم من فيلم «حب في المدينة». وكنت عرفت زافاتيني منذ أيام مجلة مارك أوريليو، وكان قد أصبح

منتجاً. قال لي: إنه يريد شيئاً بالأسلوب الصحفي الذي كانت تتميز به بعض الأفلام الأميركية آنذاك، والتي كانت توهمنا أنها دراما وثائقية في حين هي محض خيال في واقع الأمر. وكثيراً ماكانت تستخدم تقنية الراوي الذي كان يبدو كأنه يروي شريط أنباء رسمي. وفي تلك الأيام، كانت أفلام الأخبار في دور السينما تلاقي من الاهتمام ماتلقاه أخبار التلفاز في الوقت الحاضر.

انتقدت صحف الواقعية الجديدة فيلم «المتسكعون»، واتهمته «بالعاطفية المسرفة». وأستأت أنا من ذلك. وبعد أن منحني زافاتيني هذه الفرصة، شرعت في صناعة فيلم قصير توخيت فيه بلوغ الغاية في استخدام أسلوب الواقعية الجديدة مع قصة ليس بالامكان اعتبارها في أي ظرف واقعية، أو واقعية جديدة. وتساءلت: ماذا كان سيفعل جيمز ويل James wale أو تود براونغ Tod Browning لو ترتب عليهما أن يعملا «فرانكنشتاين» Frankenstien أو «دراكولا» Dracula على طريقة الواقعية الجديدة؟ هكذا جرى تنفيذ «وكالة زواج» Matrimonial Agency.

وأتذكر أن المخطوط، على علاته، تطور خلال التصوير بحيث أن الأوضاع التي صُوِّرت فيها المشاهد تقارب الأوضاع التي تظهر فيها على الشاشة. كان سهلاً أن نعمل فيلماً قصيراً على هذا النحو، أما كيف يُعمل ذلك في انتاج كبير من مثل «كاسابلانكا» Casablanca- وهو ماسمعت أنهم عملوه- فهو بعيد عن فهمي. وخلافاً لما يعتقد بعض الناس، فأنا أحب أن أكون مستعداً كل الاستعداد، وبعد ذلك أقوم بالتغييرات. إن الإهمال يعني الافتقار الى الاهتمام. ومامرَّ بي لحظة لم أكن فيها مهتماً.

كنت ألهو كثيراً أنا وبينللي Pinelli باختراع الأحداث التالية وتغييرها حتى حين كان الممثلون والفنيون يستعدون للقطة التالية أحياناً. كان همنا استخدام طريقة مباشرة وعادية تقريباً في تصوير مالايصدق.

إن أنطونيو سيفاليرو Antonio Cifalliero هو الممثل المحترف الوحيد الذي تعاملت معه، وكان في تلك المرحلة نموذج الممثل الأول بين الممثلين الناشئين. أما باقي الممثلين فكانوا غير محترفين، وهذا عرف من أعراف الواقعية الجديدة أملته أسباب اقتصادية وفنية على السواء.

ومنذ مدة غير بعيدة، عشت ذات ليلة تجربة غريبة، اذ دخلت حانة لاستعمال الهاتف، وسمعت فجأة صوتاً مألوفاً من الماضي. كان ذلك صوت سيفاليرو آتياً من التلفاز الذي كان يعرض فيلم «وكالة زواج». توقفت، وأُغريت بالدخول ومشاهدة الفيلم، غير أن أحدهم غيّر القناة.

لمحت الفتاة في الفيلم، الفتاة التواقة جداً إلى الزواج بحيث أنها مستعدة للتكيف مع أهواء واحد من ضحايا الاستذئاب Lycanthropy أي رجل مذؤوب، أو يعتقد أنه ذئب على الأقل- والاقتران به. ونحن نرثي لها وهي تحاول الفرار من منزل أسرتها المزدحم مقتنعة بأنها قادرة على التلاؤم مع متطلبات الرجل الذئب غير العادية لأنها «مشغوفة» بالناس مهما كانت مشكلاتهم أو عيوبهم.

وأتساءل: ماذا جرى للشخصية فيما بعد؟ أتمنى أن تكون قد وجدت شخصاً ما. إن آمالها المتواضعة منحتها فرصة السعادة. أشعر بالأسف لأن الصحفي لايستطيع عند نهاية هذه الحادثة أن يتابع مقابلته، إلا أنه قلق لأنه تعمَّق في سبر أغوار النفس الانسانية، الى جانب أن لديه الآن قصة. لعله على موعد، أو يريد تغطية قصة أخرى. إن فيلم «وكالة زواج» تحول الى فيلم رعب تحولاً غير مقصود.

إن أغراض «الواقعية الجديدة» مثبتة في اللقطات الأولى. يقود الأطفال المراسل الصحفي على طول ممرات بناية سكنية متهدمة حيث تقع مكاتب وكالة الزواج. يجتازون غرفاً مفتوحة الأبواب تعيش فيها الأسر حياتها الخاصة على الملأ في واقع الأمر. ولكي تبدو القصة أكثر واقعية، أخبرت الصحافة فيما بعد أن وكالة الزواج كانت تقع في بناية شقتي.

يخفي الصحفي هويته الحقيقية عن عضو مجلس الوكالة وهو يوضح لنا باعتذار، على طريقة السرد الأميركية الجهيرة الصوت، أنه لايخطر له في هذه اللحظة شيء يخبر به المستجوب خير من خبر صديق مذؤوب، وكيف يمكنهم أن يعثروا له على زوجة. تلبي المرأة طلبه بشكل هادىء وعملي، وكأنما الأمر يحدث كل يوم، ثم تأخذ بالبحث في ملفاتها عن قرينة مناسبة للرجل المذؤوب.

إن وضع الاستجواب يقلق راحتي على الدوام، الاستجواب الذي يكون فيه المستجوب أحد ممثلي السلطة. ولعل ذلك يرجع الى أني نشأت في ظل الكاثوليكية وسر الاعتراف، وخلال المرحلة الفاشية، وعايشت الاحتلال الألماني لايطاليا، عندما كان للمستجوبين تأثير في مستقبل الفرد، بل كانوا، في الواقع، يقررون إن كان له مستقبل أم لا.

لما عُرض الفيلم، تقبله النقاد كأحد أفلام الواقعية الجديدة.

إن موضوع فيلم «الطريق» هو الوحدة، وكيف يمكن انهاء العزلة عندما يقيم الانسان علاقة عميقة مع آخر. والرجل والمرأة اللذان يقيمان هذه العلاقة قد يكونان أحياناً أقل وعداً بالنجاح في ظاهر الأمر، ومع ذلك فإن العلاقة تستقر في أعماق روحيهما.

لاأتذكر على وجه الدقة متى تصورت فكرة «الطريق» أول مرة، غير أنها تحققت عندما رسمت على الورق دائرة هي رأس جيلسومينا.

لقد لعبت جيوليتا أدواراً مختلفة في أفلامي، غير أن مقومات شخصيتها الواقعية تجسدت أكثر ماتجسدت في شخصية جيلسومينا. أفدت من جيوليتا الواقعية، ولكن كما تراءت لي. أثرَّت في نفسي صور طفولتها، ولذلك فإن بعض سمات جيلسومينا تعكس جيوليتا وهي في العاشرة. أتذكر بسمة فمها المطبق الصغير في صور طفولتها. شجعتها على أن لاتمثل، بل أن تكون هي ذاتها التي رأيتها.

تُجسِّد جيلسومينا البراءة المغدورة، ولذلك كانت جيوليتا أفضل من يؤدي دور جيلسومينا. كانت، وهي فتاة، تعيش في كنف والديها، وتنظر الى أسرار

الحياة نظرة متهيبة. وبما أنها كانت راغبة في اكتشاف المباهج، فقد بقيت صغيرة وبريئة وواثقة بالآخرين. كانت تتوقع دائماً مفاجأة سارة، وحين كانت تفاجأ بما لم يسرَّها كثيراً، كان يبدو أن لديها آلية داخلية تقيها الجروح البليغة. كان يمكن أن يتأذَّى جسدها، أما روحها فلا.

إن جيوليتا هي التي عرفتني الى أنطوني كوين الذي مثلت معه في الفيلم، وطرحت عليه فكرة «الطريق» وعرفتني أيضاً الى ريتشارد بيسهارت الذي مثل في الفيلم ذاته.

أراد روسيلليني وأنغريد بيرغمان أن يقنعا أنطوني كوين أن يشارك في فيلمي، لذلك دعته أنغريد الى عشاء فاخر، وبعد ذلك شاهدوا عرض «المتسكعون» حتى يأخذ فكرة عن عملي. ولابد أن يكون العشاء، أو فيلمي، قد أثر في نفسه تأثيراً قوياً، كان روسيلليني قوي الحجة، وكان دائماً ينال بغيته، ولكنه أخبرني أن العشاء وعرض فيلمي قد خططت لهما أنغريد. واعتقدت آنذاك أن ماقاله مجرد خبر، غير أني فكرت فيما بعد، وتذكرت أن أنغريد كانت تحب جيوليتا حباً جماً.

كتبت الصحافة الفرنسية عن «الطريق» مقالات نقدية رائعة. وراج الفيلم في ايطاليا، وفرنسا، وأماكن عديدة. بيعت ملايين التسجيلات من موسيقا نينو روتا، وأراد بعضهم صناعة قطع حلوى جيلسومينا، وكان هناك نادي جيلسومينا، شكلته نساء كتبن الى جيوليتاعن معاملة أزواجهن السيئة لهن. وجاءت تلك الرسائل من جنوب ايطاليا خاصة.

تخليت عن المشاركة في العائدات المالية طالما أرغمني على ذلك السبب المعروف وهو انجاز الفيلم. لقد أغنيت الآخرين، ولكنني كنت الأغنى. ليس بالمال، بل بالفخر. كنت فخوراً جداً.

وكذلك كانت جيوليتا، اذ قورنت في أداء دور جيلسومينا مع جيك تاتي Jacques Tati ، أفضل ممثلات شابلن.

على كل حال، أنا لايسرُّني أن يواصل النقاد الاشادة بفيلم «الطريق» ولايقولوا الشيء ذاته عن أعمالي الجارية. وأنا لاأستمتع بالكلام على هذا الفيلم، لأنه موجود ويتكلم عن نفسه. لقد اكتمل. وبما أن العالم تقبله، فإني لاأشعر حياله بالالتزام الذي أشعر به حيال أفلامي اليتيمة. إن فيلم «أصوات من القمر» لم يعجب به أحد آخر، لذلك فهو يحتاج الى بعض الحب مني. وفي مثل هذه الحالة، أنا لاأبالي بما يقول الناس طالما أنهم لايقولون: إن هذا الفيلم هو آخر أفلام فيلليني.

استفدنا فائدة أخرى، هي علاوة انجازفيلم «الطريق»، اذ انتقلنا أنا وجيوليتا من شقة عمتها الى شقتنا الخاصة في باريولي Parioli .

ولما رشح «الطريق» للأوسكار، منحني أول رحلة الى أميركا الأسطورية التي حلمت بها وأنا صبي. كانت أميركا المكان الذي تستطيع أن تكبر فيه، وتصير رئيساً للجمهورية من غير أن تتكلم اللاتينية أو الاغريقية. ولما ذهبت لم أصدق أنني كنت ذاهباً الى مكان غريب. كنت أعرفها معرفة مفصلة من خلال شاشة سينما فولجور. ذهبنا أنا وجيوليتا ودينو دو لورنتيس، Dino de Laurentis الى هوليود. نال فيلم «الطريق» جائزة الأوسكار. كنا مشهورين هناك.

عند مغادرة أميركا، شعرت أن معرفتي بأميركا قد قلَّت عما كانت عليه قبل الرحلة. كان هناك الكثير مما ينبغي أن أعرفه، وأدركت أنئذ أنني لن أعرفها أبداً. المكان الذي أحببته كان ماضي أميركا الذي لم يكن موجوداً. وفهمت أن طفولة أميركا البريئة المنفتحة الواثقة قد انقضت.

خُصص لي مقابلة على التلفاز الأميركي كان من المفترض أن أبين فيها كيف أقبِّل يداً. وكان عليَّ أن أتلقى دروساً، بما أني لم أقبِّل يدَ أحدٍ.

اضطررت الى اعلامهم أني متوعك، لذلك فالمقابلة غير ممكنة. كان ذلك صحيحاً على نحو ما، لأني لو عملتها لساءت حالي.

من بين جميع أفلامي استقبل العالم فيلم «الاحتيال» أسوأ استقبال. ويعني العنوان «IL Bedone» حرفياً وعاءً كبيراً فارغاً مثل برميل زيت. وقد قصد من العنوان في هذه الحالة تلميح الى الوعود الباطلة التي يقدمها باعة الأشياء الفارغة عديمة القيمة، الى الناس الذين يثقون بالآخرين، ولكنهم لايتصفون دائماً بالبراءة. والفيلم حول مجموعة رجال محتالين مغمورين يستطيعون بما أُوتوا من ذكاء أن يلتمسوا معيشة شريفة، ولكنهم لايريدون ذلك. إنهم يتمتعون بالإثارة الناجمة عن خداع الناس واللواذ بالفرار. ربما شغلني الموضوع لأن مخرج الأفلام ينبغي أن يكون ساحراً وبارعاً في الإيهام، مع أن خداع الناس ليس من أهدافه.

أوحى إليَّ فيلم «الاحتيال» بعد «الطريق» بعض المصادمات مع المحتالين، على أني لم أكن شخصياً ضحية أي واحد منهم في أي وقت. كان في ريميني واحد ينهب السيّاح، ولكن السكان المحليين كانوا معجبين به لأنه كان يضحكهم ويسلّيهم ولاسيما حين يقدمون اليه من النبيذ مايسكره. كان «يبيع» عقارات، كالأراضي العائدة للكنيسة، للسيَّاح الأجانب وخاصة الاسكندنافيون والألمان عند زيارتهم «ريميني» في الصيف. كانوا يعتبروننا، نحن الايطاليين، مواطني جزر البحر الجنوبي، على ماكان يظهر، أو شخصيات في رواية من روايات جاك لندن. لقد رأوا في سذاجتنا فرصة لابتياع قطع أرض رخيصة الأسعار. وهذا المحتال بالذات أشيع عنه أنه باع الشاطىء الممتد تجاه الفندق الكبير الى أحد السيَّاح، مع أني أشك في ذلك، وأظن أنه قد أشاع ذلك لنشتري له المزيد من النبيذ. ربما باعنا القصة كما باع أرض غيره للسيَّاح. ولربما كانت قصة البيع غير صحيحة على الاطلاق، ونحن الذين خُدعنا. أو ربما كان المحتال يصدق كل شيء، وكان في الحقيقة يخدع نفسه.

حين قدمت الى روما أول مرة، وعملت مراسلاً لصحيفة، اقترب مني محتال، ودعاني الى عرض صفقات ألماس على نجوم السينما الذين كنت

أقابلهم. لم أدرك أن الماسات كانت غالية الثمن، وغير رابحة، بما أنها ماسات زائفة. وماأنقذني هو فهمي أنني أفتقر الى كفاءة التاجر، وخاصة آنذاك، حين كنت وجلاً ومنطوياً على نفسي، ولذلك رفضت. كان يصعب عليَّ أن أتصور حتى التفكير في محاولة بيع ماسة للناس الذين كنت أجري معهم مقابلات بالطريقة ذاتها التي كان والدي يبيع بها الجبن البارمي. كنت أواجه مايكفي من المشاق في بيع نفسي، ومحاولة طرح قائمة أسئلتي الجديرة بالشفقة. أحد الصحفيين الذين عملت معهم كان سيء الحظ، اذ باع احدى الماسات، فخسر وظيفته، وكاد يدخل السجن.

وبالطبع كان من المهم جداً في أثناء الحرب أن تكون محتالاً بعض الشيء حتى تحافظ على حياتك. كان الناس شديدي الاعجاب بكل من استطاع أن ينجو من الجيش، أو أن يُحصِّل مونته من الطعام الذي كان لايُحصَّل إلا بشق الأنفس. لذلك كان الخط الفاصل بين الشخص العادي والمحتال ليس واضحاً تماماً.

بعد نجاح فيلم «الاحتيال» وخاصة بعد نجاح فيلم «الطريق» تلقيت عروضاً كثيرة لصناعة أفلام أخرى شريطة أن تكون ناجحة كالتي سبقتها. لقد قلت كل مارغبت في قوله عن جيلسومينا وزامبانو Zampano، أما أفكاري عما سيلاقي مورالدو في مدينة كبيرة فلم تكن صياغتها قد تمت بعد. لذلك عزمتُ على عمل شيء مختلف كل الاختلاف. كان قد ظهر في «الطريق» لفترة وجيزة محتال يبيع ملابس رخيصة على أنها ملابس صوفية غالية، وقد ذكرني به المحتال الذي أراد أن يزجني في بيع ماساته الزائفة. اتفق أن التقينا في مقهى، وحاولت أن أتعلم منه المزيد عن الطبيعة اللاإنسانية ، كما أفعل دائماً.

شجعته بالتظاهر أني مستحسن ماكان يفعل، غير أنه لم يكن محتاجاً الى تشجيع كثير. تذكرت ماقاله فليدز W.c.Fields : لايمكنك أن تخدع رجلاً شريفاً. كان هذا المحتال يعتقد أن في طبيعة كل انسان ميلاً الى اللصوصية، وهذا مايجعل الجميع ضحايا طبيعية ومُستحقة للمحتال الفنان. وكان يعتبر نفسه من جملة

الفنانين. قال لي: إن أولئك الذين يريدون شيئاً مقابل لاشيء هم أفضل «الضحايا».

وتساءلت، وهو يفصل الكلام على مختلف صفقاته الخادعة: كيف عرف أنه يستطيع أن يثق بي؟ أظنُّ أنه لابد لك من منظور للطبيعة البشرية حتى تكون محتالاً ناجحاً، أو اعتقاد بأن لديك مثل هذا المنظور. ولعل ذلك الرجل كان مدفوعاً الى الكلام ليرى تقدير ذكائه منعكساً على عيون جمهوره القليل.

إن حديثي مع لوباتشيو Lupaccio ألهمني الشروع في العمل مع بينللي وفلايانو Flaiano على مخطوط عن المحتالين. على كل حال، لم يستحسن الفكرة المنتجون أنفسهم الذين كانوا يطالبونني بفيلم آخر - أي فيلم، شريطة أن يكون حول جلسومينا. لم يستطيعوا أن يتصوروا الجمهور الذي سيقبل على مشاهدة فيلم كالذي اقترحته، فضلاً عن دفع الأموال لانتاجه. كلما أعربوا عن عدم اعجابهم بالفكرة، تأكد لي أكثر نجاح الفيلم. وكلما هوجم مشروعي، ازددت عناداً في الدفاع عنه. إذا اثنى الناس على مشروعي، أحاول أن أعرف إن كانوا مصيبين أم مجرد مهذبين. إن الموقف السلبي الذي لايسرُّني يجعلني قوياً في دفاعي الى حد الحماقة المتعمدة. هاهي ذي شخصيتي.

أقنعت أخيراً جوفريدو لومباردو، صاحب شركة تيتانوس فيلمز، ولكن على شرط أن يكون له حق التصرف في فيلمي التالي أيضاً. استطاع أن ينتزع ذلك مني. اعتبر ذلك علاوة، أو وقاية، ولكن بعد اخفاق فيلم «الاحتيال» مالياً، وجد عذراً للتخلي عن انتاج فيلم «ليالي كابيريا».

إن سيناريو «الاحتيال» الأصلي كانو نوعاً من الكوميديا التي تصور حياة المشردين، وتستحضر، في اعتقادي، «لوبيتش» Lubitch . ثلاثة مشردين يطوفون الريف، ويخدعون أهل القرى الذين كانوا آنذاك يمنعهم خجلهم من سذاجتهم، وجشعهم المتأصل، من الاعتراف بأنهم خُدعوا. وكان ذلك الوضع

مناسباً جداً للمحتال. وقيل لي: إن المحتالين يبحثون عن أناس لايرغبون في أن يعلم أحد أنهم انخدعوا، ولذلك لايُعلمون الشرطة أبداً.

إن المزيد من البحث والاستقصاء لم يكشف لي إلا القليل من الفكاهة في نشاطاتهم. وفي الحقيقة لم يبدوا لي على الاطلاق نماذج للبطولة المضادة، بل نماذج للوضاعة والدناءة وسوء التكيف. ورأيت أني لاأستطيع التعامل مع شخصيات لاأحبها، فقررت التخلي عن المشروع، إلا أن شيئاً حدث وغيرّ رأيي.

اقتُرح عدد من الممثلين للأدوار الرئيسية من بيير فرسناي الى همفري بوجارت. إلا أن أحداً منهم لم يناسب تصوري شخصية أوغسطو الذي كان يشبه المحتال لوباتشيو. وأنا شخصياً لم أجد أي متعة في أداء همفري بوجارت، ولم يعجبني مظهره قط. كان يبدو أنه يمكن أن يغضب حتى وهو يمارس الحب، وقد تخيلته يمارسه وهو لابس معطفه المطري. ثم رأيت لوباتشيو المطلوب في أمسية كثيرة الرياح، رأيته في شخص بياتزا ماتزيني Piazza Mazzini.

كانت تسترعي انتباهي الملصقات الحائلة اللون دوماً. كانت أكثر امتاعاً بما لايقاس من الملصقات الجديدة. كانت تفشي قصتها الخاصة، ليس القصة المفترض أن ترويها، بل قصتها هي ذاتها. فهي تضيف بعْديْ العمق والزمن الى سطح هو من ناحية أخرى مؤقت ومستوٍ. والملصق الذي رأيته في ذلك المساء مرّ عليه وقت طويل هناك، ولم يبق إلا جزء منه سليماً على الجدار، وإن كان مزِقاً. استطعت أن أرى نصف الوجه، ونصف عنوان الفيلم «كل رجا...»، والعين التي كانت تعلو فكاً منتفخاً أظهرت طبيعة نهّاب ساخر يشبه لوباتشيو كثيراً. حيوان مفترس شبيه بالذئب، ومتجسد في صورة انسان. هاهو ذا الممثل المطلوب، برودريك كروفورد Brodreck Crawford، الذي كان نجم فيلم «كل رجال الملك».

قيل الكثير عن إدمانه الكحول، ولكنه كان رصيناً على الأغلب في أثناء التصوير. وكثيراً ماتبين لنا أن مشهداً مايناسبه أن لايكون كذلك. أن تكون محظوظاً أمر حسن دائماً.

طلبت منه أن يبدي شيئاً من الانفصال عن عمله كمحتال صغير، وشيئاً من الضجر منه. لقد تعب من الحياة، ويودُّ لو يغيرها، ولكن ليس بالاصلاح. وهو يرغب حقاً في التقاعد بعد عملية احتيال كبيرة وأخيرة، بحيث يستطيع أن يعيش مثل باقي المحتالين الناجحين، وأن يُدخل ابنته الى المدرسة. إن هذه الفتاة المتعاطفة عنصر مؤنسن افتقر اليه لوباتشيو وغيره من المحتالين الذين تحدثت معهم. ولدى زميله الساذج بيكاسو عنصر مخلص أيضاً يتمثل في زوجته وابنه اللذين يُعيلهما بالكسب غير الشريف. ومن ناحية أخرى، فإن هؤلاء الأشخاص يفتقرون الى التعاطف والفكاهة، وبالتالي لايستحقون فيلماً.

كنت محظوظاً في بقاء ريتشارد بيسهارت في روما بعد فيلم «الطريق». كان لديه التعبير الورع المناسب تماماً للمحتال المتعاطف الذي لايكاد يدرك المضمون الأخلاقي لما يفعله. فهو عنده ضمير، ولكنه محجوب تماماً.

وبعد أن أخذ فرانكو فابريزي دور «فاوستو» الفاسق في فيلم «المتسكعون» وأدّاه أداء ممتازاً، كان هو أفضل من يؤدي دور شخصية من النوع ذاته في «الاحتيال». وتصورت أيضاً امكان أن يترك فاوستو زوجته وطفله ليلحق شقيق زوجته مورالدو الى المدينة، ومورالدو شخصية تمثلني الى حد ما. وهناك يتحول الى محتال مثل ريكاردو. وفي معالجة أخرى للسيناريو، اكتشفت فيما بعد إمكاناً آخر وهو أن يتلقى مورالدو خبراً مؤداه أن فاوستو وساندرا قد رزقا طفلين آخرين. وهذا السيناريو الذي كان يمكن أن يكون عنوانه: «مورالدو في المدينة» لم يظهر الى الوجود كفيلم. ومع ذلك فإن أجزاء منه وجدت سبيلها الى أفلام أخرى عملتها.

عندما قرأت جيوليتا قسم «إريس» Iris، زوجة بيكاسو المكروبة في «الاحتيال»، طلبت مني أن تأخذ دورها، غير أنها لم تكن قد أدت دوراً من هذا النوع قبلاً. والحق هو أني تصورت ممثلة أخرى للدور، ولم أره شخصياً دوراً مثيراً لها- اعتقدت أنه أقل اثارة من أدوار أخرى كانت تعرض على جيوليتا آنذاك

مع مخرجين آخرين- ولكنها أصرَّت . . أظن أن ماأرادته هو الظهور الأكثر تألقاً، وجعل الجمهور يدرك أنها ليست فقط جيلسومينا، وليست نموذجاً . وفهمت ذلك على أنه مجاملة، اذ آثرت أن تعمل معي في دور قصير على أن تكون شخصية رئيسية في فيلم مخرج آخر .

أما اختيار فتاة لأداء دور الابنة المقعدة لأخ مزارع مخدوع فقد تمَّ بطريقة خاصة . كنت أستعرض تجارب أداء مختلف المرشحين، ولأنهم جميعاً جيدون، لم أستطع أن أتخذ قراراً . وهذا يحدث معي أحياناً، ثم لاأدري ماذا أفعل، ولكن شيئاً يحدث دائماً، ويعطيني العلامة التي كنت أنتظرها، فأعرف ماينبغي أن أفعل .

تعثرت احدى الفتيات وسقطت على الأرض . كان استجابتها للسقطة متفقة مع ماكنت أريد تماماً، فأصبحت هي الفتاة . والأمر المهم أيضاً هو أنها كانت تشبه باتريزيا شقيقة أوغسطو، لذلك فإن ضميره الهاجع يتأثر حين يدرك أنه يأخذ المال الذي يضمن مستقبلها .

صورتُ نهاية الفيلم عدة مرات، وفي كل مرة كان التصوير مختلفاً . واستقر الأمر أخيراً على نهاية يظهر فيها موت أوغسطو أقل كآبة وأكثر شاعرية . في النهاية يظل الغموض يكتنف شخصيته، ويدفع المشاهد الى التفكير . هل كان يغشُّ زملاءه لأنه كان ينوي استرجاع المال المسروق للفتاة المقعدة التي هي في أمسّ الحاجة اليه؟ هل سيعطيه لابنته حتى تتعلم؟ أم كان ينوي الاحتفاظ به لنفسه ليس غير؟ لو لم تُقطع سلسلة اللقطات مع فتاة الكورس الانكليزية من الطبعة الأخيرة، لكان من الجائز أن يساعد المال أوغسطو على تجديد علاقته بها، إن اختار أن يكون أنانياً . وأخشى أن تكون الفتاة التي أدّت هذا الدور ماتزال تبكي . أعتقد أن من المهم جداً أن تدفع النهاية الجمهور الى التساؤل، وأن لاتجيب عن كل الأسئلة . وأنا أعتبر نفسي فاشلاً اذا لم يفكر الجمهور فيما حدث للشخصية بعد انتهاء الفيلم، ليس فيلم «الاحتيال» فقط، بل أي فيلم أعمله .

وتأكد في النهاية أن الفيلم كله قد التبس على الجمهور حسب تقدير المنتجين. اقترحوا اختصار مدة الطبعة الأصلية البالغة ساعتين ونصف الساعة، وهذا الاختصار لم يجعل الفيلم أقل التباساً. قيل لي: إن هذا الاختصار ضروري حتى تتاح للفيلم فرصة أفضل في مهرجان البندقية السينمائي في ذلك العام.

لم تكن هذه الحجة لتقنعني، غير أن المنتجين يحبون المهرجانات السينمائية على مايبدو، ففي المهرجانات حفلات وبنات. وحين لقي تجاهلاً هناك- بل أسوأ من التجاهل- أُرغمت على اختصار زمنه حتى ١١٢ دقيقة، ثم الى ١٠٤ دقائق، وأخيراً الى أقل من ذلك من أجل عرضه المتأخر في أميركا. لم يعرض هناك إلا بعد نجاحات «ليالي كابيريا» و«حياة حلوة» و«ثمانية ونصف». كان اختصار «الاحتيال» تجربة أليمة، ومؤذية للفيلم دون شك. أنا لم أرد ذلك. عندما أنهيته، شعرت أنه فيلمي، الفيلم الذي أنا صنعته، ولما أُرغمت على اختصار زمنه، لم أكن على يقين مما أختصر. ربما حذفت أجزاء مختلفة في أوقات أخرى. ومهما كان الحذف، فهو أمر مؤسف. لقد أجريت «الاختصار النهائي» على فيلمي، وماكان ذلك بالأمر المهم. أخبرني أورسون ويلز فيما بعد عن مشاعره حيال ماأصاب فيلمه «أمبرسونز العظيم». أمر محزن. أظن أنه كان فيلماً عظيماً، مع أني لم أعرف مافعلوه به. من الصعب الآن أن نتصور نوعية ذلك الفيلم، بما أننا لم نشاهده كما أراد له أن يكون.

حُذف الكثير من المشاهد ذات الدلالة من فيلم «الاحتيال»، وحذف معها خيوط مهمة من القصة التي تطور الشخصيات. لم أستطع أن أنقذ مشاهدي المفضلة لأنني اضطررت الى التركيز على معقولية القصة بعد الاختصار الكثير. حاولت أن أُبقي أحد المشاهد، ولكن لم أستطع. وهذا المشهد هو الذي تظهر فيه إريس التي تخلّت عن بيكاسو وهي تواجه أوغسطو معتبرة إياه مسؤولاً عن تورط زوجها في حياة الجريمة. ويدافع هو عن نفسه مستخدماً منطقه الملتوي المتأصل فيه.

في هذا المشهد يشجعها أوغسطو على استعادة زوجها بيكاسو، وينبهها الى أنه لن يعود اليها والى طفلهما اذا مانال حريته، لأن «الحرية جميلة». وهو يرى أن إريس كان ينبغي أن لاتتخلى عن زوجها حتى لو كان يكسب كسباً غير شريف، ولم يحرز مزيداً من النجاح. ويقول لها: إن من يملك المال يملك كل شيء، ومن لايملكه فهو لاشيء. ولكنها تتصدى له، وتدافع عن نفسها، وهو يعدّد حسنات المال.

كان هذا مشهداً مفتاحياً بالأصل، غير أنه اختفى مع غيره من المشاهد في أثناء عملية الاختصار. إن خطوط القصة، وتطور الشخصيات، انقطعت فجأة من غير توضيح. وهذا جعل بعض النقاد يتوهمون وجود غرض أسلوبي مقصود لاوجود له على الاطلاق. ومن الناحية الحِرَفية، عرفت أنني عاجز عن مواجهة فيلم «الاحتيال» على الصورة التي انتهى اليها. ومن الناحية الشخصية كان صعباً عليّ أن أحذف الكثير من أداء جيوليتا الممتاز. لقد أجادت الأداء، ولاسيما في الأجزاء المختصرة. كنت أرجو أن تتفهم الأمر، لأنها زوجتي، ولكنها لم تتفهم، لأنها ممثلة أيضاً. وأعتقد أني عوّضتها عن ذلك في فيلمي التالي «ليالي كابيريا».

حين يكتمل الفيلم، يحافظ على بقائه الدائم في ذلك الشكل. ويبدو أن تلك هي الطريقة الوحيدة التي كان يمكن أن يوجد بها، لأنها الطريقة الوحيدة الممكنة للوجود. ولكن هيهات! إن كل فيلم صنعته كان يمكن أن يكون مختلفاً، أو كان مختلفاً بالفعل، لو صنعته، مثلاً، في وقت آخر. كان باستطاعتي أن أصنع الفيلم نفسه عدة مرات مع اختلاف الأسلوب في كل مرة. ولقد فعلت ذلك بالفعل. إن أفلامي تعيش في ذاكرتي كما صورتها وبالطول الذي أردته، وهذا هو سبب عزوفي عن مشاهدتها بعد الانتهاء منها. إن زمن عرضها في ذاكرتي مختلف عن زمن عرضها في دور السينما. لقد اضطررت مراراً الى الاختصار، وكان يكرهني على ذلك المنتجون الذين أرادوا الأقل دوماً توفيراً للمال. لو قدر لي أن أرى أفلامي كما يراها الجمهور في دور السينما، لجلست هناك ورحت أسأل: أين المشهد

الخاص بهذا؟ وأين المشهد الخاص بذاك؟ ولشعرت أني أتمزق مثلما تمزق فيلمي المسكين. حين يكتمل الفيلم يجب أن أقطع الصلة به، أو يجب أن أحاول ذلك.

إن موضوع الوحدة، ومراقبة الانسان المتوحد قد أثارا اهتمامي على الدوام. وحتى وأنا طفل، لم أتمالك أن ألاحظ أولئك الذين لم يتكيفوا مع المجتمع لسبب أو لآخر بما فيهم أنا نفسي. وفي الحياة، ومن أجل أفلامي، كنت دوماً ولوعاً بما هو غير مألوف. ومن المستغرب أن الذين يُهملون هم عادة إما الأذكياء جداً، وإما الأغبياء جداً. والفرق هو أن الأذكياء هم الذين يعزلون أنفسهم في أكثر الأحوال، والأقل ذكاء يعزلهم الآخرون. وفي فيلم «ليالي كابيريا» أكتشف كبرياء أحد الذين جرى استبعادهم.

إن ظهور شخصية كابيريا القصير عند نهاية «الشيخ الأبيض» كشف قدرات جيوليتا التمثيلية. فعلاوة على كونها ممثلة درامية رائعة في «بلارحمة» و«أضواء حفلة المنوعات». أظهرت أنها قادرة على أن تكون ممثلة ايمائية تراجيكوميدية على منوال شابلن وكيتون Keaton و توتو Toto . وعززت هذا الانطباع على نحو رائع في فيلم «الطريق». لقد نشأت جيلسومينا من صورة كابيريا الأصلية المختصرة، وأحسست آنذاك أن شخصيتها يمكن أن تكون موضوع فيلم كامل، تكون بطلته جيوليتا طبعاً.

خلال تصوير فيلم «الاحتيال»، التقيت كابيريا في واقع الحياة. كانت تعيش في كوخ قريب من أنقاض قناة رومانية. أسخطتها في البداية الفوضى التي أوقعتها في روتينها اليومي. ولما قدمت اليها وجبة غداء من شاحنة الأطعمة التابعة لنا، اقتربت مثل قطة صغيرة شاردة، مثل يتيم، مثل طفل ضال أسيئت معاملته فعاش في الشوارع، ولكنه لايزال جائعاً، جائعاً جداً بحيث يمكن أن يبدد مخاوفه عرض الطعام عليه.

كان اسمها واندا، ولو لم يكن هذا اسمها لاخترعته لها. وبعد عدة أيام أفشت لي، ولكن على طريقتها المغمغمة، بعض الملابسات التي تحيط بالبغي في شوارع روما.

تولى جوفريدو لومباردو انتاج فيلمي التالي. ولكنه ارتعب من فكرة قصة تتناول حياة بغي لاتثير أي تعاطف، بقدر مايتعلق الأمر به. ولم يكن وحيداً في ذلك، اذ أن الكثير من المنتجين لم تعجبهم الفكرة، وخاصة بعد اخفاق فيلم «الاحتيال» في اجتذاب الجمهور. هناك قصة كثيراً مايُستشهد بها عن شيء قلتُه حين عرضت نص «ليالي كابيريا» على أحد المنتجين. أحياناً تروى القصة ذاتها، ولكن يحل محلها فيلم مختلف.

يقول المنتج: أنت تصنع أفلاماً عن اللوطيين، ولابد أن نتحدث عن هذا الأمر- أعتقد أنه يشير الى شخصية سوردي في فيلم «المتسكعون»، على أني لم أعالج هذا الموضوع على وجه التخصيص- ويقول أيضاً: لديك نص عن مشفى أمراض عقلية- وهذا مخطوط لم يتحول الى فيلم شأن العديد من المخطوطات- ثم يقول أخيراً: والآن لديك بغايا، فما موضوع فيلمك التالي؟ فأجيب غاضباً، كما تقول الحكاية: إن فيلمي القادم سيكون حول المنتجين.

لاأستطيع أن أتخيل كيف بدأت تلك القصة، إلا اذا كنت بدأتها أنا بالذات، ولكن لاأذكر ذلك، ولاأذكر أني قلتها، غير أني أتمنى أن أكون قد قلتها. أنا أفكر كثيراً فيما أتمنى لو قلته بعد انقضاء المناسبة، ويزعجني بعض الشيء أن أتذكر مناسبة تأخرت فيها عن الرد الحاسم السريع.

وأخيراً تقدم دينو لورنتيس بعقد لانجاز خمسة أفلام متيحاً لي فرصة لصناعة «ليالي كابيريا». وارتأت جيوليتا أن أتلقى مزيداً من المال، ولكنني لم أرغب إلا في عمل المزيد من الأفلام.

طوال حياتي كمخرج، لزمت هذا النمط. وكان عند جوليتا احساس بالمستقبل أفضل من احساسي. ربما لو طلبت المزيد من المال لظن المنتجون أنني جدير بأن أنال أكثر، ولكنت بالتالي قادراً على زيادة عملي. من يدري؟ لاأزال غير مكترث باكتساب مزيد من المال، غير أني أود أن أعمل مزيداً من الأفلام.

إن بعض أفكاري السابقة الخاصة بالأفلام قد أخذت سبيلها الى القصة، من مثل حادثة دفع كابيريا الى نهر التيبر Tiber من قبل عشيقها الأخير. وأصل هذه الحادثة تقرير صحفي عن حادثة مماثلة لم تنجُ منها البغي. صورت من مسافة بعيدة جميع اللقطات الأولى التي تصور كابيريا وهي تلهو مع عشيقها في أرجاء الريف. وأعطيت فرانكو فابريزي دور الرجل، مع أنك لاترى وجهه في وضوح أبداً. وكان قد أدى أدواراً مهمة في المتسكعون و«الاحتيال»، ولكنه أعرب عن رغبته في أخذ أي دور في هذا الفيلم. وفي هذه المرحلة لم أوزع الأدوار على الممثلين بحسب وجوههم.

كان اعطاء فرانسوا بيريه Francois Pe`rier دور «أوسكار» قد استدعته ضرورة مشاركة ممثل فرنسي في الفيلم، وهو شرط اشترطه شريك دور لورنتيس الفرنسي في الانتاج. إن الحبكة وراء الشاشة كثيراً ماتكون متشابكة أكثر مما يمكن أن يبتكر الكتاب. لقد اشتكى النقاد من أن بيريه ليس شريراً بالقدر الكافي، ولكن ذلك هو ماأردته على وجه الدقة. أظن أنه يناسب الدور تماماً، ولاسيما في النهاية، حيث يصبح شديد الفزع من تنفيذ جريمة قتل كابيريا. ربما توجد عاطفة انسانية أخرى أيضاً أقل أنانية تردعه، وتجعله يشعر بالندم. نحن لاندري، ولكننا نأمل في الأحسن. أنا تواق الى معرفة مايفعل بالمال الذي ادخرته كابيريا، وما اذا كان يواصل القيام بالشيء ذاته مع بغي أخرى. حتى بين منبوذي «الاحتيال» كان سيبدو منبوذاً، مثل بيتر لور، وفظيعاً في جريمته.

لاتوجد علاقة بين فيلمي «ليالي كابيريا»، وبين فيلم ايطالي قديم صامت عنوانه «كابيريا»مأخوذ عن قصة للكاتب غابرييل دانتزيو Gabriele D'Annunzio. إن تأثرت فقد تأثرت بفيلم شابلن «أضواء المدينة»، وهو أحد الأفلام الأثيرة عندي. إن جيوليتا في دور كابيريا تذكرني بالمتسكع في فيلم شابلن أكثر منها في دور جيلسومينا. ويخطر لك شابلن أيضاً حين تشاهد رقصها المبالغ فيه في النادي الليلي، كما أن لقاءها مع النجم السينمائي يشابه لقاء المتسكع مع المليونير الذي

لايتعرف الى تشارلي إلا وهو سكران. وأنا أدعُ كابيريا تنظر الى الكاميرا في النهاية وفي عينيها بريق أمل جديد تماماً مثلما يفعل شابلن مع المتسكع في «أضواء المدينة». من الممكن أن يكون عند كابيريا أمل لأنها بالأصل متفائلة، وآمالها متواضعة. أشار النقاد الفرنسيون الى أنها شارلوت الأنثوي، وهذا اسم شابلن المحبب اليهم. أسعد جيوليتا ذلك عندما سمعت به. وأنا سعدت أيضاً.

ذهبنا أنا وجيوليتا الى سوق كبير لابتياع الملابس التي سوف ترتديها عند أداء دور كابيريا. وبعد ذلك، ولأن تلك الملابس ليست جميلة، أخذتها الى محل نفيس، واشتريت لها ثوباً جديداً.

إن العلاقة بين كابيريا وجيلسومينا هي أن الأولى هي الأخت الساقطة للثانية. ليس واضحاً تماماً كيف يستبق فيلم «ليالي كابيريا» فيلم «جولييت والأشباح». فالبطلة في كلا الفيلمين امرأة ناضجة تحاول أن تواجه انحطاط مسار حياتها من خلال الدين والصوفية والحب. وماتسعى اليه كلتاهما هو الحب. ولكن البحث عن الحب لايضمن العثور عليه، كما أن منح الحب لايضمن تلقيه. إن كل شيء في الخارج يخذل هاتين المرأتين. وفي النهاية يتوجب على كلتيْ الشخصيتين أن تجد أي خلاص داخلي ممكن.

إن مشهد المعجزة في «ليالي كابيريا» يتكرر الى حد ما في فيلمي التالي «حياة حلوة»، ولكن كفكرة متأخرة عندما اضطررت الى اختصار قسم من المخطوط. في الفيلم الأول أتابع كابيريا مع بعض الناس الآخرين في لقطات قريبة محكمة لامن أجل خلق احساس برهاب الاحتجاز فقط، بل من أجل الاقتصاد في انفاق المال على مشهد يضمُّ طاقماً كبيراً، والعديد من الممثلين المستأجرين. وفي فيلم «حياة حلوة» توفر لي ميزانية سخية بحيث استطعت التركيز على مشهد الاحتفال نفسه من خلال لقطات عريضة تتلاءم مع عدسات التصوير الواسعة الجديدة. كان فيلم «ليالي كابيريا» في الواقع، آخر فيلم طويل لي بالأسود والأبيض على الشاشة التقليدية.

إن مقطع «صاحب الكيس» الذي لم يره الجمهور إلا في «كان» تشاء المصادفات أن يبقى، ويمكن استعادته في طبعات قادمة، شأن العديد من الاختصارات التي أكرهت عليها في أفلامي. على كل حال، لاأعرف كيف سيكون شعوري نحوه بعد هذه المدة الطويلة، أعتقد أنه مشهد فيه جودة خاصة، ولكن الفيلم يحيا حياته المستقلة سواء أضمَّ المشهد أم لا. لذلك أشعر أني محظوظ لأن الكنيسة لم تجد إلا هذا الجزء من الفيلم غير مقبول بالنسبة الى الجمهور الايطالي. إن صاحب الكيس لديه طعام في صُرَّته، وهو يجول في روما ليطعم المشردين الجياع. وأصل هذا المشهد شخصية رأيتها بالفعل في واقع الحياة. ووجد في الكنيسة من اعترض وقال: إن إطعام المشردين والجياع هو واجب الكنيسة، وقد أظهرت الكنيسة مقصرة عن القيام بالمسؤولية الملقاة على عاتقها. وكان يمكنني أن أجيب أن صاحب الكيس انسان كاثوليكي، بل مثال الكاثوليكي الجيد الذي يقوم بالمسؤولية الفردية. ولكن لم أعرف من الذي كان ينبغي أن أقول له ذلك.

إن مصطلح المخرج المؤلف auteur قد استخدم أول مااستخدم في الحديث عني في مقالة كتبها الناقد الفرنسي أندريه بازان Andre`Bazin عن كابيريا. لقد استُلهم فيلم «ليالي كابيريا» في كوميديا برودواي الموسيقية الأميركية وفيلم هوليود «شاريتي الحلوة»، وهذا الاستلهام يعترف به بوب فوس Bob Fosse، غير أنني لاأوافقه على أنه استلهم الكثير من الأفكار، وأفضل أن يعتبر الفيلم من ابداعه.

إن طبيعة كابيريا الايجابية نبيلة ورائعة جداً. فهي تقدم نفسها لمن يدفع مهما كان وضيعاً، وتسمع الحقيقة في الأكاذيب. ومع أنها بغيٌّ، فإن المركوز في نفسها هو البحث عن السعادة قدر المستطاع، شأن من لم يعامل معاملة حسنة. إنها ترغب في التغيير، ولكن قُدِّر لها أن تلعب دور الخاسر الدائم في الحياة. ومع ذلك فهي لاتكفُّ عن البحث عن السعادة.

في نهاية الفيلم تتقرَّب من الجمال أكثر مايمكنها التقرب، لأن الزواج الوشيك جعلها تشعر أنها أكثر سحراً. ومن أجل أن تذهب مع أوسكار، تبيع منزلها الصغير الأثير، وكل ماتملكه في هذه الدنيا، حصيلة أعوام التضحيات، وتأخذ كل مدخراتها من المصرف. ثم تكتشف أن الرجل الذي ظنت أنه لايحب إلاها لايبغي إلا الاستيلاء على ثروتها. يتلطَّخ وجهها بالأصباغ والدموع. لقد خسرت كل شيء بما فيه الأمل. لا، لم تخسر كل شيء. هاهي ذي تستطيع أن تبتسم ابتسامة شاحبة. لذلك مايزال هناك أمل.

إن كابيريا ضحية، وأي واحد منا يمكن أن يكون ضحية في هذا الوقت أو ذاك. ومع أنها تمثل شخصية الضحية أكثر من غيرها، فإنها لاتعدم النجاة. وهذا الفيلم لايطرح حلاً، أي أن فيه مشهداً ختامياً تصل فيه القصة الى نتيجة حاسمة بحيث لاينتابك بعد ذلك قلق على كابيريا. إن القلق على مصيرها لايزايلني منذ ذلك الوقت.

كان فيلم «حياة حلوة» أول فيلم أعمل فيه مع مارشيلو ماستروياني. كنت أعرفه طبعاً لأن مكانته كانت قد توطدت في ايطاليا كممثل مسرحي وسينمائي. وكانت معرفة جيوليتا به أفضل، اذ كانا طالبين في جامعة روما، ومثَّلا في المسرح معاً. كنا نلتقي به عادة في المطاعم، كان يأكل الكثير من الطعام دائماً، وقد لاحظت ذلك لأن بيني وبين محبي الأكل صلة طبيعية. ويمكنك أن تميز الشخص الذي يحب الطعام لامن خلال الكمية التي يستهلكها، بل من خلال استمتاعه وتلذذه بما يأكل. وأنا لاحظت مارشيلو أولاً لما يجذبني اليه من علاقة مطعمية.

يسألني الناس مرة بعد أخرى اذا كان مارشيلو أناي االثانية Alter ego. إن مارشيلو ماستروياني يعني أشياء كثيرة للعديد من الناس. أما بالنسبة لي فهو ليس أناي الثانية. إنه مارشيلو، الممثل الذي يتوافق مع ماأطلبه منه على أكمل وجه، شأن البهلوان الذي يجترح كل شيء. أما كصديق فهو صديق كامل، من النوع الذي تجده في الأدب الانكليزي، حيث يضحي الرجال الذين هم كالأخوة

بأنفسهم من أجل بعضهم بعضاً، تحدوهم الى ذلك أسباب نبيلة. وصداقتنا مثل ذلك، أو مثل أي شيء يمكن أن تتخيله، لأن عليك أن تتخيلها، بما أننا في واقع الحياة نكاد لايرى واحدنا الآخر، أو لايراه عملياً، خارج عملنا المشترك. لعل ذلك هو أحد أسباب اتصاف صداقتنا بالكمال، واستطاعة كل واحد أن يتصور الآخر موجوداً دائماً من أجله. إنها صداقة لاتخضع للاختبار أبداً. وأنا أثق به أكثر مما أثق بنفسي، لأني أعرف أنني لست بالصديق الذي يُعوَّل عليه بالفعل. ولعل مارشيلو أكثر ثقة بي لأن معرفته بنفسه أفضل. إن علاقتنا تبرأ من أي زيف. نحن نلهو ولكن من غير تكلف. واللهو الخالص فيه صدق خاص.

نحن لانضطر الى التخاطب. اذ نستطيع أن نسمع غير المنطوق. وفي بعض الأحيان نكون على درجة من الانسجام لاأستطيع عندها أن أفصل ماقلناه عما فكرنا فيه.

منذ أقلعت عن التدخين صرت أتضايق من أي مدخن قريب مني، ومارشيلو لايفعل شيئاً إلا التدخين. أظن أنه يدخن ثلاث علب كل يوم، وهذا أمر غير عادي يتباهى به بالفعل. وهو لايفكر بالاقلاع عن هذه العادة. ولكن حين أطلب منه أن يطفىء سيجارة يطفئها على الفور، ثم لايلبث أن يشعل واحدة أخرى تلقائياً.

إنه انسان عفوي للغاية. ولايتوتر أبداً أثناء التمثيل، بل هو لايتوتر أبداً إلا عندما يذهب الى التلفاز للحديث عن التمثيل. وأراه أحياناً أقل توتراً مع الكاميرا منه بدونها.

وهكذا علمت بموهبته، ورغبت في العمل معه لاعتقادي أنه مستكمل جميع الشروط للتمثيل في «حياة حلوة».

كان العثور على منتج هو الأمر الأصعب. غيرت المنتجين ثلاث عشرة مرة قبل أن وجدت المنتج المناسب الذي كان راغباً في انتاج الفيلم فعلاً، ثم أنتجه.

ومابدأت العمل حتى خابرت مارشيلو. أنا دائماً أهتف للناس لأن الأمور تجري على نحو أفضل هكذا. وعلى العموم أنا لاأحب التعامل من خلال

المحامين والوكلاء. طلبت من مارشيلو أن يقابلني في منزلي في فريجيني. لم يأت وحده كما توقعت، بل أحضر معه محاميه.

عندما أوضحت سبب اختياري له للدور، ربما صدمه افتقاري للكياسة. وذكرني فيما بعد أنني قلت له: دعوتك لاحتياجي الى وجه عادي، وجه بلاسمات مميزة، وجه خال من التعبير، وجه مألوف- وجه مثل وجهك. كان قصدي حسناً. لم أتعمد الاساءة.

أوضحت له أني رفضت نجماً أميركياً كبيراً أراد المنتجون فرضه عليَّ. ولما أخبرته أني رفضت الممثل الشهير بول نيومان اندهش بعض الشيء. وأنا شديد الاعجاب بهذا الممثل، وخاصة في السنوات العشر الماضية التي تحول فيها الى ممثل عظيم. غير أن «حياة حلوة» يروي قصة صحفي محلي شاب من شأن مثل هذا النجم أن يثير فيه اعجاباً شديداً، لذلك لايسعني أن أجعل نجماً كبيراً يمثل هذا الدور. وأخبرت مارشيلو: لقد اخترتك لأن لك وجهاً نراه كل يوم.

لم يكن ذلك انتقاصاً من قدر مارشيلو. إن روبيرت ردفورد قد عمل فيلماً ناجحاً عنوانه «الناس العاديون»، وهذا يعني أن هناك سحراً رومانسياً فيما هو عادي جداً، والعادي جداً في حرفة النجم السينمائي، هو ماأعنيه. إن مارشيلو هو نموذج الانسان المثالي. فهو رجل تتوق اليه كل امرأة، وهذا أمر يُحسد عليه.

لم يعجبه توضيحي على الاطلاق. ولكنه بقي مستعداً للنظر الى النص. طلب مني أن أخبره كيف كنت أرى الدور، فوافقت.

أعطيته مخطوطاً سميكاً صفحاته كلها بيضاء باستثناء الصفحة الأولى. وعلى هذه الصفحة رسمت صورة تظهر شخصيته كما كنت أراها. كان وحده في زورق صغير في عرض البحر وقضيبه يتدلى حتى يبلغ القاع. وكانت تسبح حوله حوريات البحر الجميلات. نظر مارشيلو الى الصورة وقال: إنه دور ممتع. سأقوم به.

إن عملي مع مارشيلو يجري على مايرام، ولاسيما في الفيلم الذي يترتب فيه على الشخصية الرئيسية أن تكون في وضع ملتبس. فهو في الفيلم، وهو خارج الفيلم في الوقت ذاته. والشخصية في جميع الأفلام التي عملتها مع مارشيلو ليست إلا صدى، وهي دائماً متشابهة. من المفترض أن يكون انساناً مثقفاً. من الصعب تمثيل المثقف في الأفلام أو على منصة المسرح، لأن المثقف لديه حياة داخلية. فهو يفكر ولكنه لايعمل كثيراً. وهذه السمات الخاصة يتحلى بها مارشيلو. فالقابل للتصديق هو أنه شخص لايتفاعل مع الأحداث، بل يراقبها. وبالطبع هو رجل فعل أحياناً. وعلى هذا فهو شخص ملتبس الوضع يحيا القصة، ومن حين لآخر يقف على حدة مراقباً مايجري.

التصديق مع مارشيلو ليس مشكلة، فهو مقنع جداً. إن موهبته في التمثيل حساسةولكنها جازمة أيضاً. وهو يساعد المخرج حقاً مساعدة دقيقة وثمينة. ومع أن موهبته طبيعية، فهو في حقيقة الأمر لايكفُّ عن المحاولة أيضاً.

وفي احدى المقابلات مع مارشيلو قرأت ذات مرة هذا الرد الذكي الرائع له. سأله أحد الصحفيين: هل صحيح، ياماستروياني، أنك لاتقرأ المخطوط عندما تعمل مع فيلليني؟ فأجاب مارشيلو: نعم. أنا أعرفماينوي فيلليني عمله. وأعرف القصة معرفة عامة. وأفضل أن لاأعرف كثيراً، لأن عليَّ أن أحتفظ بالفضول ذاته حيال أحداث الغد، ومابعد الغد، وخلال القصة كلها، وذلك طيلة فترة التصوير، الفضول ذاته الذي ينبغي أن يكون عند الشخصية الرئيسية. أنا لست ميالاً الى معرفة الكثير.

هذا موقف ذكي في رأيي، أي أن يكون الممثل منفصلاً وفي المتناول مثل الطفل. عندما كنا صغاراً كنا نلعب لعبة العصابة والبوليس. يقول أحدنا: أنا واحد من العصابة، وأنت رجل بوليس. هيا! كل شيء يجري عفواً. أُخبر مارشيلو بما ينبغي أن يقوله فيقوله. الشخصية هي الشيء الوحيد المهم الذي ينبغي أن يعرفه

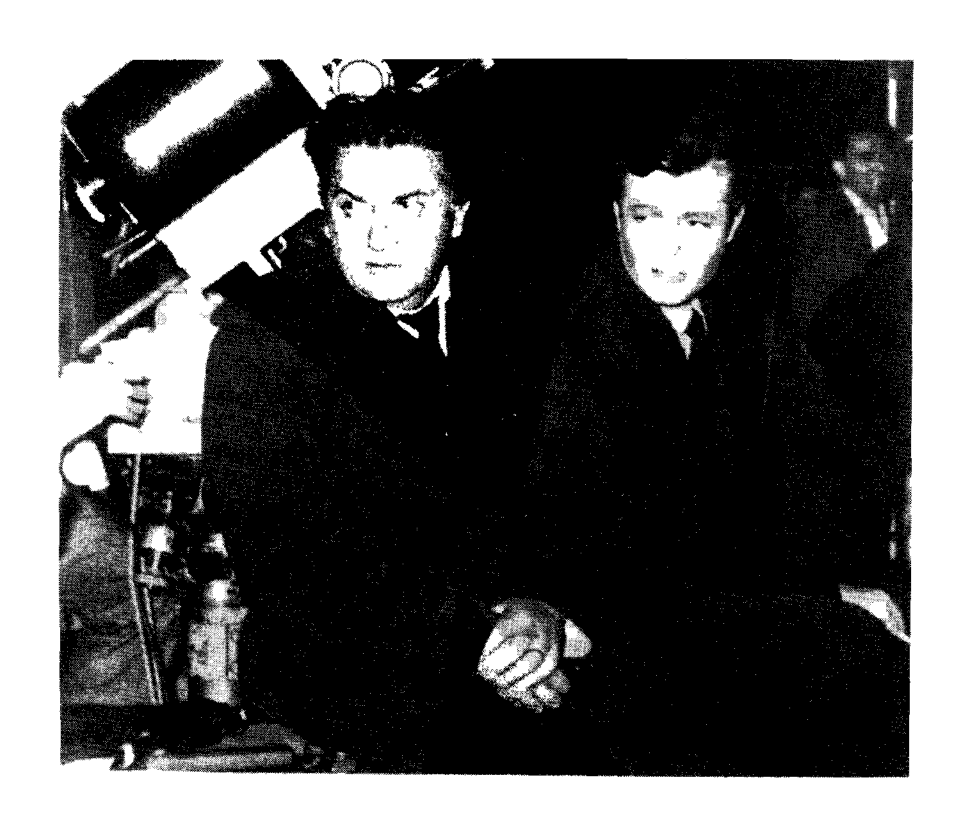
الممثل معرفة دقيقة، وأن يصبح هو الشخصية أمر جوهري بالنسبة اليه. يمكن للشخصية بعدئذ، سواء أكانت رجل بوليس أم رجل عصابة، أن تقول ماتريد، وأن تتفاعل بشكل طبيعي. الشخصية تمسك يد الممثل وتقوده. هكذا أرى فعلاً دور المخرج، لا أن يساعد الممثل في العثور على الشخصية بل أن يساعد الشخصية في العثور على الممثل.

أنا لاأختلف أبداً مع مارشيلو خلال الفيلم. أحاول جاهداً أن أجعله يزداد نحولاً وغماً وسحراً. اذا كان يؤدي دور شخصية معاناتها داخلية أرغب في قراءة هذا البؤس في وجهه، بدلاً من نظرة قطة كبيرة تلذذت للتو بالسمك والقشطة.

في بداية العمل في أحد الأفلام طلبت منه أن يتبع نوعاً من الحمية، أيّ حمية تفي بالغرض. قال لي: إنه يعرف مكاناً في شمالي ألمانيا يمكن أن ينقص وزنه فيه عشرة كيلوات في غضون ثلاثة أيام فقط. قلت: سافر يامارشيلو! اذهب الى ذلك المكان، ولكن لاتمكث هناك إلا ثلاثة أيام. وغاب ثلاثة أيام، وعندما عاد، عاد كما كان. ومن حسن حظي أن وزنه لم يزد.

حين رأيت صورة أنيتا إكبيرغ Anita Ekberg أول مرة في احدى الصحف، تراءت لي وكأنها احدى رسومي وقد بُعثت فيها الحياة. لم يكن عندي فكرة عن سيلفيا Sylvia، ولكن حين رأيت صورة أنيتا تماماً كما كنت محتاجاً اليها، كان ذلك شيئاً شبيهاً بالفأل. شعرت بأن عليّ أن أحملها على العمل معي في الفيلم. فطلبت من مساعدي أن يحدد معها موعداً للقاء. قال وكيلها: إنها لاتعمل قبل أن ترى النص أولاً. وأعتقد أن الوكيل كان يتكلم باسمه قائلاً: إنه لايعمل حتى يرى النص أولاً. وأخبر مساعدي وكيلها بأنه لايوجد نص. وعلى هذا تعاقدت إكبيرغ معي.

لما التقيتها رأيتها مماثلة للشخصية أكثر مما اعتقدت. قلت لها: أنت صورة حية لما تخيلته. فأجابت: أنا لاآوي الى الفراش معك.



فيلليني ومارشيلو ماستروياني أثناء العمل في «حياة حلوة» (١٩٥٩)

كان ميلها الى الشك مفهوماً. كانت تظن أن جميع الرجال يرغبون في النوم معها، لأنهم يرغبون في ذلك فقط. لم تثق بي لأنها لم تستطع أن ترى المخطوط، وتحمله في يديها. أخبرت مارشيلو أنني لقيت سيلفيا، وكان حدثاً «لايصدق». كان حريصاً على رؤيتها بعينه. فدعوتهما معاً الى عشاء، ولكن ذلك لم يؤد الى انجذاب فوري. معظم النساء كن يرين ماستروياني جذاباً، أما إكبيرغ فلم تره كذلك، أو أنها رأته جذاباً ولكنها لم تظهر ذلك. كانت باردة نحوه، ولم يحصل

أي تآلف. لم يستخدم هو كلماته الانكليزية القليلة، ولم تستخدم هي كلماتها الايطالية القليلة. وفيما بعد قالت لي: إنها لم تجد ماستروياني جذاباً، وقال هو لي: إنه لم يجدها جذابة. والأمر بالنسبة لي سيان، اذ أنني قد عثرت على سيلفيا التي أردت.

إن الطريقة التي تبادلا بها المشاعر في الحياة لم تؤثر في الفيلم. فعلى الشاشة كانت الطاقة الجنسية تشع منهما.

لم يتلاءما في الحياة لأن اكبيرغ تعودت ملاحقة الرجال لها، ولم تُضطر الى ملاحقته. أما مارشيلو فقد اعتاد أن يرى النساء تلاحقه، اضافة الى أنه كان يحب النساء النحيفات.

غيَّر فيلم «حياة حلوة» حياة أنيتا. لم تستطع بعد ذلك أن تبتعد كثيراً عن نافورة تريفي. لقد عثرت على المكان الذي وجدت فيه حقاً، وصارت روما مكان اقامتها الدائمة.

رسمت لفيلم «حياة حلوة» بعض الصور التخطيطية للممثل ولترسانتيسو Walter Santesso الذي أدى دور المصور الصحفي بارازو Paparazzo الذي تخيلته عارياً إلا من الكاميرا والحذاء اللذين احتاجهما للتجوال والتقاط الصور.

كنت قادراً الى حد بعيد على تكوين فكرة عن شخصيات أفلامي بالرسم. وحين أستودعها الورق، أعلم أشياء عنها لم أكن أعلمها. إنها تفشي لي أسرارها الصغيرة، وتكتسب حياتها الخاصة، وأنا أرسمها. ثم آخذ هذه الصور، وأصنع منها في أفلامي صوراً متحركة بعد العثور على الممثلين الذين يهبونها الحياة.

عندما اقترحنا الاسم في عام ١٩٥٩، لم أكن أتوقع أيُّ اللفظين سيغدو كلمة في لغات عديدة: بارازو Paparazzo، أم «بارازي» Paparazzi. إنه مأخوذ من نص أوبرا احدى شخصياتها تدعى بارازو. وقد أخبرني به أحدهم، وبدا مناسباً تماماً لمصورنا الفوتوغرافي الذي لاروح فيه، والذي هو كاميرا أكثر مما هو انسان.

فالكاميرا هي التي تراقب في الحقيقة، وهو لايرى العالم إلا من خلال عدساتها، وهذا هو سبب ولوج الكاميرا التي يحملها واغلاقها في آخر ظهور له في الفيلم.

لم تفهم غايتي من تسمية الفيلم «حياة حلوة». لقد اعتبرت تسمية متهمكة أكثر مما قصدت. كنت أفكر في «حلاوة الحياة» وليس في «الحياة الحلوة». وهذه ظاهرة غريبة، لأن مشكلتي كانت في الاتجاه الآخر. فقد كنت عادة أقول شيئاً أقصد به التهكم ويُفهم فهما حرفياً. ثم كان يستمر الاستشهاد بما قلت، ولكن خلافاً لما اعتقدت وقصدت. وهذه الاستشهادات المزعومة كانت دائماً تعود وتلازمني.

حينما يسألني الناس عن موضوع «حياة حلوة» أميل الى القول: إنه حول روما، المدينة الداخلية بالاضافة الى المدينة الأبدية. والفيلم لاتقع أحداثه في روما بالضرورة، بل يمكن أن تقع في نيويورك أو طوكيو أو بانكوك أو سدوم أو عمورة أو في أي مكان، إلا أن روما هي المدينة التي أعرفها.

إن اقتران التجربة بالبراءة هو خير وسيلة لرؤية المكان رؤية صحيحة. ولقد اكتشفت أن الطريقة المثلى لرؤية روما هي من خلال أربعة عيون. عينان تعرفانها حق المعرفة ركناً ركناً، وعينان منفتحتان على اتساعهما كأنما تريانها أول مرة.

ومن الواضح أن الانسان البريء يستطيع أن يتعلم من الآخر. ومايروعك أكثر من أي شيء آخر هو الحد الذي توقف عنده الانسان المطلع عن ملاحظة الأشياء. النظرة المتعبة تصاب بالصدمة اذا تنبهت الى احساس جديد، وتريك ما تراه كل يوم من غير أن تراه في حقيقة الأمر أبداً.

وهذا ماينبذه مارشيلو في نهاية فيلم «حياة حلوة». فهو حين تحاول باولا Paola أن تتواصل معه لاينتبه الى أنها ميالة الى قبول عرضه لتعليمها الطباعة، والى ماينطوي عليه هذا القبول من أشياء أخرى. لايفهم أن براءتها وانفتاحها على الحياة قد يمنحانه النضارة التي يمكن أن تحول فلسفته الساخرة المتشككة Cynicism الى ثقافة بناءة. إن باولا هي حنين مارشيلو ورومانسيته.

لاأؤمن أن هناك أوغاداً، بل بشراً فقط. فالأخيار قد يتصرفون كالأوغاد والأوغاد قد يكونون ضحايا الظروف، أو قد يكون أحدهم شيطاناً أسود القلب ويمكن أن يؤثر فيه مواءُ قطة صغيرة.

يبدأ ستاينر Steiner في «حياة حلوة» بطلاً، وينتهي كأسوأ وغد في أي من أفلامي يمكن أن يقتل أطفاله، شأنه في ذلك شأن ماجدا جوبلز Magda Goebbels. إن حادثة ستاينر أزعجت كثيراً من الناس بما فيهم المنتجون والنقاد الذين اعتقدوا ذلك غلّواً مني، مع أن الحادثة مستمدة من الواقع.

قال بعض النقاد الذين كتبوا عن شخصية ستاينر: إنه يمارس اللواط في الخفاء. وإن شخصيته لاتنمُّ على ذلك. وقال بعضهم الآخر: إنهم معجبون بقدرته الفكرية ومحترمون لها. وأنا لست متعاطفاً معه بتاتاً. فهو مثقف زائف، اذ أنه لايكترث بالأضرار التي يلحقها بالآخرين.

ارتأيت أن هنري فوندا Henry Fonda هو خير من يمثل دور ستاينر، المثقف السعيد في ظاهر الأمر، والذي يملك كل شيء، غير أنه في الواقع عميق الاضطراب بحيث يجعل المأساة نبوءة التحقق الذاتي. لم أتخيل أفضل منه للدور، فهو ممثل رائع. ونُمي إليَّ أنه يرغب في أداء الدور حتى لو لم يكن دور البطل. وكنت في غاية السعادة.

بدأت المفاوضات مع وكلائه، ثم توقفت. فاخترت للدور ألين كوني Alain Cuny.

بعد مرور وقت طويل على ذلك، وعندما عرض الفيلم في أميركا، تلقيت رسالة من فوندا يعرب فيها عن اعجابه بالفيلم وبالدور أيضاً. كان ذلك كياسة منه، ولكن بعد فوات الأوان. كان في صحبتي شخص عند وصول الرسالة. وقد أدهشه أن تصل رسالة من فوندا. وبما أنني لاأحتفظ بالرسائل القديمة، فقد أعطيته اياها.

التقيت خلال حياتي مع أبي لقاءات كثيرة كان تواصلنا فيها رائعاً، ولكن هذه اللقاءات جرت كلها في الخيال. عندما كنا نلتقي بالفعل، كان الواحد منا يبدو للآخر أكثر من غريب. كرجلين معاً، كلانا كان يغمغم، ولايتكلم إلا هراءً. بعد أعوام على موته، حاولت وأنا أبحث في الظواهر الخارقة من أجل فيلم «جولييت والأشباح»، حاولت أن أتصل به من خلال وسيلة. تمنيتُ أن أتحدث معه، وأقول له: لقد فهمت.

في «حياة حلوة» و«ثمانية ونصف» أتحدث مع أبي في الخيال. وأنا لاأكاد أعرفه. إن أهم ذكرى أحتفظ بها عنه ليست ذكرى. أتذكر غيابه أكثر مما أتذكر حضوره. شعرت وأنا صبي أنه قد تخلى عني، وأني غير قادر على نيل استحسانه وعنايته، وهذا مالاأحب الاعتراف به حتى أمام نفسي. أظن أنه لم يكترث بي لأني خيبتُ أمله، وكنت ولداً لايفخر به. لو علمت أنه حمل رسومي معه في جولاته، لتمكنت من الكلام معه. كل شيء كان يمكن أن يكون مختلفاً. والآن ليس عندي إلا صورته المؤطرة التي أحتفظ بها حيث أستطيع رؤيتها.

كنت أتعاطف مع أمي، وكان تعاطفي على أشده حين كنت في روما وكانت هي في ريميني. أنا لاأقصد التهكم. فنحن لم نحسن التواصل قط حين كنا نلتقي. كان تواصلي قليلاً مع أبي، أما مع أمي فكان كثيراً. غير أن التواصل مع أمي كان وحيد الجانب. كانت مقتنعة أنها تعرف مصلحتي أكثر مني، وماكانت تبالي كثيراً برأيي. لم نتجادل لأني لاأحب الجدل، ولكنها كانت تريدني شخصاً آخر. ومع ذلك أعرف أنها كانت تفخر بي. وأعتقد أنها كانت فخورة بي من غير أن تجد متعة فعلية في أفلامي. وأعتقد أيضاً أنها كان يبهجها أن تكون «والدة فيلليني»، ولكنها لم تستطع أن تعي لماذا لم أصنع أفلاماً مفهومة.

قالت امرأة في ريميني لأمي: إنها تعتقد أن أفلامي سوقية. وسرعان ماصدقتها أمي مع أني لاأعتقد أنها شاهدت كل أفلامي. ماكانت تستطيع أن تتخيله كان يزعجها أكثر من الذي كان في وسعي أن أتخيله. إن تدينها الذي يعتبر كل

مايتعلق بالجنس خطيئة قد هوّل عندها ممارسته تهويلاً يفوق تخيلات أي رجل عادي .

السوقية موجودة في عين الناظر ، إنها طريقة في النظر الى الأشياء . إن الكثير من الناس الذين تؤذيهم بعض الأعمال الخاصة لايتأذون من قتل وحشي تعرضه الشاشة ، وهم يضحكون عندما يحصل مايؤلم لوريل أو هاردي . وقرأت مؤخراً أن بعض القبائل في غينيا الجديدة ، أو بورنيو ، أو بلد آخر تعتبر قضاء الانسان حاجته وحده سلوكاً سيئاً . يتساوى عندهم الالتذاذ بالعملية الغذائية من أولها الى آخرها . إنها وجهة نظر .

أعتقد أنه لو تمعن أحدنا في الحيوانات التي نذبحها لنتغذى بها ، لبدت عملية الأكل المتمدنة له سوقية وفظة . لاأريد شخصياً أن أعرف كيف تنفق الفراريج . ومن المؤكد أنني لاأجرؤ على فك رقبة واحد . ولاأحب أن أتخيل سمكة تلهث طلباً للهواء ، وسرطانات البحر تُغلى حية . هذا فظيع جداً . وإني لأتساءل حتى عما تحسّ الفواكه والخضر . . .

في فيلم «روما» Roma أظهر طفلاً يبول في جناح مسرح منوعات مكتظ بالناس . وحين يحتج بعض الجمهور تقول الأم : ولكنه ليس إلا طفلاً . لقد رأيت هذا يحدث بالفعل في عام ١٩٣٩ . لم يعتبر جمهور المسرح ذلك مضحكاً ، أما جمهور «روما» فقد ضحك . أعتقد أن لذلك علاقة بالبعد الجمالي عن المنْقع القذر .

عندي انطباع مؤداه هو أن الرجال عموماً يتسلّون بالجنس ، والنساء يتخذن منه موقفاً أكثر جدية . وأظن أن لذلك أسباباً واضحة ، وهي أن النساء يحبلن ، وليس في انجاب الأطفال أي دعابة ممكنة . ولعل الاختلاف في وعي الجنسين للطاقة الجنسية مردُّه الى أن المرأة قد رآها الكثيرون عبر التاريخ إما تجسيداً للفضيلة ، وإما تشخيصاً للرذيلة الجسدية . إن الرجل يمكنه أن يشارك في الفعل الجنسي خارج الزواج من غير أن يتلوث أخلاقياً ، مع أنه قد يتلقى عقاباً جسدياً ،

في حين تتلقى المرأة عقاباً أخلاقياً- وفي نظر أكثر الناس تصبح عاهرة. هكذا تجري الأمور عندنا نحن الكاثوليك، على أنني شخصياً لاأعتقد أنني متأثر بالمعيار المزدوج. أحاول أن لاأكون متأثراً. نحن جميعاً نتأثر بالتربية المبكرة، أو بالتربية السيئة، أي تلقيننا المواقف قبل أن نعي أننا نتلقّنها. إن ذلك يشبه حال القطة الأم مع صغارها حين تنقل قيمها اليهم.

إن مارشيل في «حياة حلوة» يتغاضى عن مداعبة أبيه لفتاة الكورس، بل يشجع ذلك، على حين يوجه الوالد لابنه توبيخاً لاحماسة فيه على المجازفة بالعيش مع امرأة ليست زوجة له. إن ثوب النفاق فضفاض في ايطاليا.

أظن أننا في البداية لم نكن ذكوراً ولاإناثاً. بل خناثاً مثل الملائكة أو بعض الزواحف. ثم حدث الانشطار الذي يرمز اليه انتزاع حواء من آدم. ومشكلتنا هي اعادة الالتئام الى الاثنين، لذلك يبحث الرجل دائماً عن نصفه الآخر الذي انتزع منه منذ أزمنة سحيقة. واذا عثر على مرآة نفسه كان محظوظاً. لايستطيع أن يكون كاملاً أو حراً تماماً حتى يجد امرأته. أعرف أن هذا سيجعلني أبدو متعصباً للذكورة، ولكنني أعتقد أن البحث مسؤولية الرجل لامسؤولية المرأة. وحين يجد المرأة، عليه أن يجعلها قرينته في الجنس، وليس مجرد موضوع للشهوة ولاقديسة لاتلمس، بل نداً له، وإلا لن يستطيع أبداً أن يحقق كما له مرة أخرى.

هذه المشكلة الكبيرة يواجهها أبطال فيلميْ «حياة حلوة» و«ثمانية ونصف». إن مارشيلو وجويدو محاطان بالنساء، إلا أن واحداً منهما لايجد امرأته، ومن جهة أخرى، تعتقد كل امرأة أنه رجلها. يتاح للرجل وقتاً أطول حتى يتخذ قراره، أما المرأة فيجب أن تسرع في اتخاذ القرار. وتتاح للرجل حرية أعظم للتجربة، وحين يتزوج لابد أن يكون قد اكتسب مزيداً من التجربة والفهم قبل ذلك. هذا كله جور، ولكنه جور الطبيعة.

أعطيت الممثلة نفسها دور العاهرة في «حياة حلوة» ودور المرأة الصالحة في «ثمانية ونصف»، وكلتاهما على علاقة مع الرجل نفسه المتجسد في مارشيلو

وجويدو، وهذان هما في الواقع امتدادان لشخصية مورالدو في «المتسكعون». إن أنوك آيمي Anouk Aimee هي الممثلة القادرة على تجسيد هذين الطرفين، وارشادنا في الوقت ذاته الى الشخص الحقيقي الذي يتوسطهما. من المستحيل عمل ذلك مع أنيتا اكبيرغ التي تجسد تجسيداً قوياً جداً جانباً واحداً من طبيعة المرأة، مع أنها كشفت أيضاً جانباً آخر في «حياة حلوة»، هو الجانب الطفولي في الأنثى الناضجة. يوجد طفل في داخل كل منا، غير أن طفل أنيتا أقرب الى السطح. إن الجانب الشهواني من طبيعتها أمر يتوقف على وجهة النظر. ماذنب المرأة التي أُجزلت لها الهبات؟ لاشيء. الظاهر أني لم أستطع أن أجعل أنوك آيمي تؤدي هذا الدور، مع أنهما قادرتان كلتاهما على أداء دور العاهرة. إن ثديي اكبيرغ الرائعين يستحضران صورة الأم أيضاً. واحتجت أيضاً الى شخصية تكون كاريكاتور فينوس تقريباً، وتستطيع ابراز دعابة الوضع بين الجنسين كما فعلت مي ويست Mae west على نحو رائع. كانت مي ويست المعلمة الأبرز في اظهار العلاقات الطريفة بين الجنسين في واقع الحياة على الشاشة. . كانت واحدة من الذين وددت لو عرفتهم.

في الحفلة التي أقيمت في القلعة استخدمت ارستقراطيين حقيقيين، وكنت قادراً على سحب الدم منهم- على سبيل المجاز طبعاً.

وللتعرِّي في «حياة حلوة» لم أعرف بالضبط من كان ينبغي أن يؤديه، ولكن عرفت أن المطلوب ممثلة فيها سيماء السيدات المحترمات، ممثلة لم تخلع ملابسها في مثل هذا الوضع، ولم تشارك في أي حفلة قصف قط، إلا أنها لابد أن تكون على قدر كاف من الجاذبية ليُقابل فعلُها بالترحيب. كان يوجد العديد من النساء اللواتي يرغبن في خلع ملابسهن على الشاشة، أو يقمن بالتعري على سبيل التجربة. وكان مجرد اعجابهن بالفكرة، والرغبة في القيام بها، يجعلهن غير مؤهلات لذلك. كان ينبغي أن يُحدث التعرِّي صدمة، وماكان هذا ممكناً إلا اذا قامت به ممثلة فيها سيماء السيدة.

أتعلَّم أحياناً من ممثل، وأنا مقتنع أن الممثل أفضل معرفة مني بشأن شخصيته، وعليَّ أن أعترف أنني على خطأ. وفيما يتعلق بشخصية ناديا، فقد رأيتها في ثوب داكن أنيق، ليس رسمياً تماماً، وليس ضيقاً جداً، ولكنه يُظهر أن هناك قواماً جميلاً تحته. لم أختر ناديا جري Nadia Gray لأن لها قواماً جميلاً، ولأن عمرها مناسب فقط، ولكن لأنها كانت حسية للغاية من غير جاذبية جنسية صارخة. كان وراء بسمتها الشرقية الأوروبية المثيرة الملغزة شيء خفي وغامض.

قد تزوجت أميراً رومانياً وهي صغيرة جداً، وكان يسهل عليَّ أن أتخيل لقاءها في قطار الشرق السريع، ولكن وهو ماضٍ غرباً. ومثلَّت في بعض الأفلام الانكليزية دور السيدة الأجنبية البهية الطلعة. واستطعت أن أفهم أنها متمسكة بالقيم الفكتورية، وفي الوقت ذاته مستجيبة بالسر لأكثر الدوافع بدائية. كانت خير من يؤدي دور الزوجة السابقة للمنتج الذي يقتحم المحتفلون منزله الذي تؤدي فيه رقصتها.

قررت أن ترتدي ناديا للدور ملابس داخلية بيضاء تحت ثوب أسود. ظننت أن التباين سيكون مثيراً، غير أن ناديا رفضت. قالت: مامن امرأة تعرف شيئاً عن الملابس يمكن أن تُضبط وهي لابسة ملابس داخلية بيضاء تحت ثوب داكن. ومن المؤكد أنها لن تشعر بالثقة وهي تخلع ذلك الثوب، وتكشف عن تلك الملابس. قالت: إنها لن تفعل ذلك، لأنه متعارض مع الشخصية. كانت ناديا مقنعة جداً. وأنا اقتنعت، فأحضرنا لها ملابس داخلية سوداء.

كنت واثقاً بقدرتي على الحكم على مايثير الرجل. إن لون الملابس لاأهمية له. أما ناديا فكانت قادرة على الحكم على مايجعل المرأة تشعر أنها مثيرة. ورفضت أيضاً أن تكون الفتاة التي يمتطيها مارشيلو كحصان وهو يرشقها بريش الوسادة. هكذا خططت المشهد بالأصل، غير أن ناديا أوضحت على نحو صائب أن الشخصية التي ستؤدي هي دورها لاتتصرف هكذا، وعلى هذا أعطيت الدور لممثلة أخرى. كانت ناديا ممثلة نادرة تُؤثر تصغير دورها على قبول تسوية مع الشخصية.



مارشيلو ماستروياني، ونادياجري في «حياة حلوة»

وقدرت أن أجعل ناديا تفعل شيئاً واحداً على الأقل من الأشياء التي تصورتها لها. أردتها أن تنهي الرقصة بالاستلقاء على الأرض. ونهداها بلا صدار، ولكن تغطيهما قطعة فرو تتملص منها عندما يظهر زوجها السابق. وبما أن خلع الصدار ليس ذروة التعري، طلبت منها أن تخلعه من داخل القميص. لم يكن لذلك معنى عندها، فقالت: هذا مستحيل. غير أني كنت أعرف من تجربتي الشخصية أن ذلك ممكن. وعندما بيَّنت لها كيف يُعمل ذلك، سرعان ماأتقنته، وكأنها كانت تفعله طيلة حياتها.

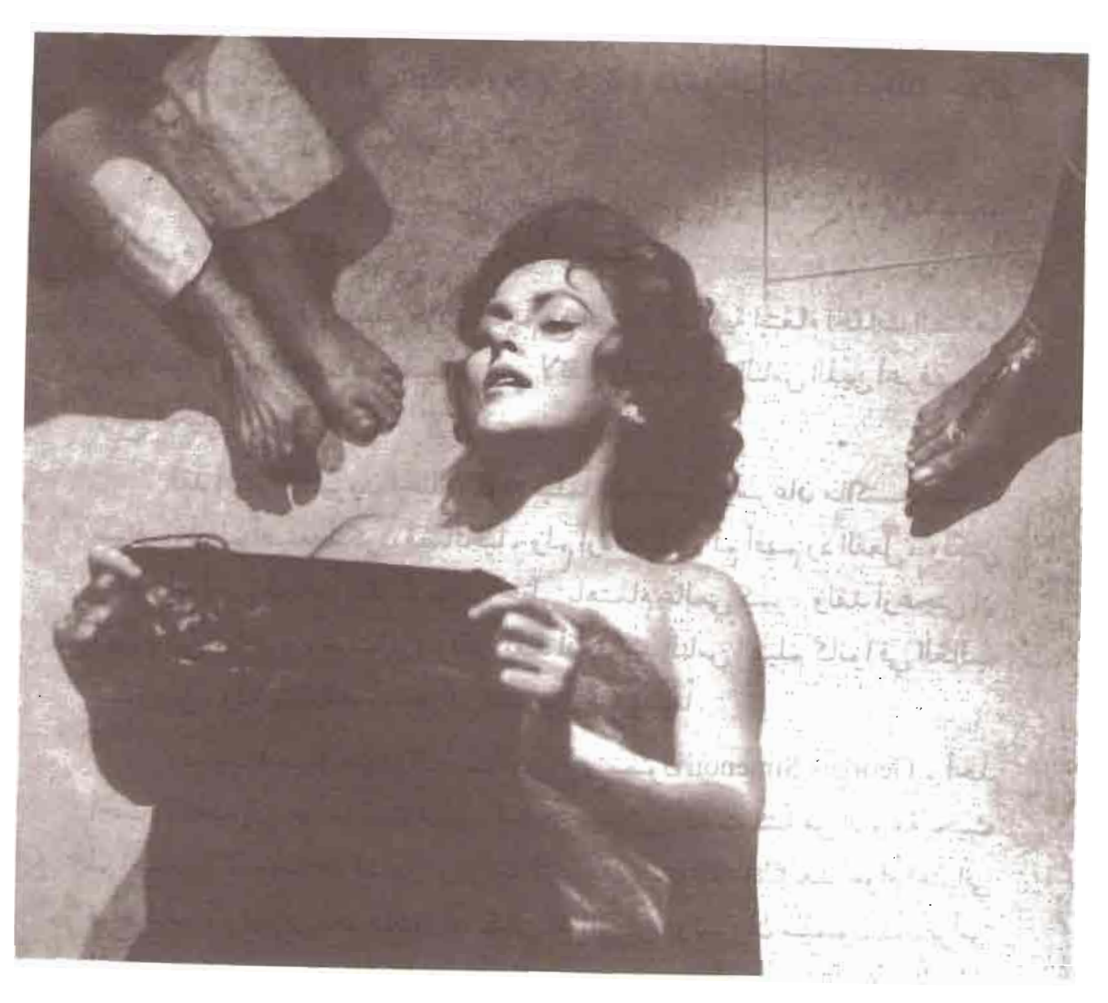
ماكنت أهتمُّ به هو ملامح الوجه، الاستجابة الذاتية لما كانت تقوم به. أردت أن يفصح المشهد عما تفكر فيه، وعما تشعر به خاصة، أكثر من افصاحه عن احساسات الآخرين. إن ردود فعل عشيقها الحالي وزوجها، اضافة الى ردود فعل الآخرين، تخلق التأثير المتكامل للمؤدي والجمهور، وهو تأثير أعظم من تأثير الاستجابات المنفصلة. أتذكر أنني خلعت ربطة عنقي خلال عملية التعري.

اذا أردت أن تظهر الحسية في فيلم، من الأفضل أن تستثار شخصياً من غير أن تبلغ الاشباع. إن رغبتك وخيبتك سوف تُسقطان على شخصياتك، وسوف تزيدان من حدة حاجاتها ورغباتها الجنسية التي تتمنى تحقيقها دون ابطاء.

عندما يذكر فيلم «حياة حلوة»، يجري الحديث عن التعري بقدر ما يجري عن دور أنيتا إكبيرغ. لاأحد يذكر إيفون فيرنوكس Yvonne Furneaux، التي أحسنت أداء دور عشيقة مارشيلو، وذلك لأن شخصيتها كانت كاملة قلما تثير التأمل، بينما كانت الشخصيتان الأخريان اللتان بقيتا غامضتين أكثر اثارة للفضول. لم تكونا كاملتين، وهذا مماثل لما في الحياة من بشر ليسوا كتباً مفتوحة.

كثيراً ماأسأل عن مصير أنيتا، وأُسأل عن مصير ناديا. ولا يقصد السائلون الممثلتين، لأني حين أبدأ بالقول: إن أنيتا إكبيرغ تعيش في روما، وناديا تعيش في نيويورك، يقولون محتجين: لا، لا. ماذا حدث للشخصيتين؟ إنهم يعتقدون أني لو عملت «حياة حلوة، الجزء الثاني» لنالوا مايرضيهم. وهذا غير صحيح، فلو فعلت ذلك، لأجبت عن كل أسئلتهم، وتُركوا غير راضين، لابالجزء الثاني من «حياة حلوة»، بل بما يتذكرونه من الجزء الأول.

يتفق أن تلقى في الحياة شخصاً عنده أسرار، فتقضي وقتاً رائعاً معه، وترغب في أن تستمر التجربة، ولكن عندما تدوم طويلاً لاتتعلم شيئاً. لايبقى إلا الفراغ، خيبة الأمل المبهمة.



ناديا جري قرب ذروة التعري في «حياة حلوة»

كان «حياة حلوة» أول فيلم ايطالي يدوم عرضه ثلاث ساعات ونصف الساعة. وقيل لي: إن فيلماً بهذا الطول لايستطيع جمهور أن يشاهده. وفي الحقيقة لم أدرك أن كثيراً من الناس في ايطاليا سوف يصدمهم الفيلم كما حدث في الواقع. وقلت على الملأ: لايهمني. ولكن يجب أن أقول على حدَة: لقد صُدمت بعض الشيء حين رأيت على باب كنيسة ملصقاً عليه اسمي وقد خُطَّ بالأسود حوله. ليتني مت ولم أعرف ذلك. وفيما بعد رغبت في استخدام هذا الوضع في

فيلم حول ماسترونا Mastorna ، وهو رجل يموت من غير أن يعرف ذلك خلال الزمن الذي يتأرجح فيه بين الحياة والموت .

كان مكتوباً على الملصق : دعونا نصلّي من أجل خلاص روح فديريكو فيلليني ، الخاطىء الشهير . ارتعدت من أثر الصدمة .

أنا لاأُقحم في الفيلم مالاينسجم مع القصة المروية ابتغاء احداث الصدمة ليس غير . أنا لاأخون شخصياتي التي لاتقلُّ واقعية عن الناس الذين أعرفهم في واقع الحياة .

لقد اعتبر الكثيرون «حياة حلوة» فيلماً فضائحياً . وسرعان مااكتسب سمعة سيئة . وأنا لم أصنعه ليكون فضائحياً ، ولم أره كذلك . لم أفهم رد الفعل ، ولكني أعرف أنه أحرز نجاحاً مالياً كبيراً ، وحظي باهتمام عالمي كبير . ولقد أزعجني أن أُتهم بأنني خاطىء ومستغل ، ولكن بعد أن شاهد الناس الفيلم كانوا في الغالب مسرورين ، ولم يستفظعوه ، مع أن بعضهم وجده فظيعاً .

وبسبب «حياة حلوة» التقيت جورج سيمنون Georges Simenon ، أحد أحب الكتاب إليّ عندما كنت صبياً ناشئاً في ريميني . كانت كتبه من الروعة بحيث لم أعتقد أن شخصاً قد كتبها . وعندما التقيته في كان Cannes بعد أعوام اعتراني فرح غامر ، وقال لي بعد ذلك : إن لقائي قد أفرحه . وتبين أن سيمنون كان يرأس لجنة التحكيم في مهرجان كان السينمائي ، وهي اللجنة التي منحت جائزة السعفة الذهبية ، أي الجائزة الأولى ، لفيلم «حياة حلوة» . إن اللقاء به أمر مثير في أي وقت ، أما اللقاء به على هذا النحو فقد كان حدثاً يشقُّ عليّ وصفه . كانت جيوليتا سعيدة جداً بحيث أنها قبلته تاركة أثر القبلة على خده وهو يشق طريقه الى المنصة .

وماأدهشني في سيمنون هو أنه كان يعتبر نفسه فاشلاً . لم يشعر قط أنه ناجح فعلاً . أعرب لي عن اعجابه بما فعلت- أنا الذي كنت شديد الاعجاب بعمله . سألته عن سبب ذلك الشعور نحو قصصه الرائعة ، فعلل ذلك بالقول : إنه لم يعالج إلا الواقع المبتذل .



فيلليني ونادياجري أثناء العمل في «حياة حلوة»

أخبرني أحدهم أن عبارة «حياة حلوة» dolce vita قد أدرجت في معجم أميركي شائع ومتوسط الحجم كعبارة انكليزية منذ عام ١٩٦١، أي بعد العرض الأول للفيلم. لايُذكر الفيلم في السياق، ولكن العبارة يشار الى أصلها الايطالي، ويحدد معناها على النحو التالي: حياة الدَعَة والانغماس في الملذات. وسرني أيضاً أن وجدت لفظة «بارازو» Paparazzo في ذلك المعجم. ومأدهشني هو أن لفظة «فيلليني» Felliniesque قد أُدرجت كصفة بعد اسمي في قسم السِيَر. وأظن، على كل حال، أن المنتجين الأميركيين لايستخدمون ذلك المعجم، والظاهر أن المنتجين الايطاليين لايستخدمون المعاجم كثيراً أيضاً.

وجدت أنه لابد لي من اعادة بناء جادة فنيتو لأنها لم تكن واقعية بما يكفي في وضعها القائم، ولأنني أردت واقعاً شديد البروز، وكان متعذراً عليَّ التحكم في أوضاع الشارع الحقيقي. ومن أجل القيام بذلك، قال لي المنتج أنجيلو ريزولي

Anqelo Rizzoli بأن هذا يقتضي مني التنازل عن نسبة مئوية من الأرباح التي في عقدي. وتبين فيما بعد أن الفقرة المتعلقة بأرباحي كان من شأنها أن تغنيني. كان ذلك هو خياري، وماكان في الواقع خياراً على الاطلاق. كان ينبغي أن أقوم بما يصلح للفيلم. ومن غير أن أتردد لحظة، تنازلت عن كل حقوقي اللاحقة في الفوائد المالية من «حياة حلوة»، والأدهى من ذلك هو أني لو ترتب عليّ أن أصنعه مرة ثانية في ضوء ماتنازلت عنه، ومع ادراكي التام له، لفعلت الشيء نفسه.

تسلمت خمسين ألف دولار من أجل صناعة الفيلم. أما الأرباح فكانت بالملايين. لقد أغنى الكثيرين، وماكنت واحداً منهم. أهداني أنجيلو ريزولي ساعة ذهبية.

## -١٠-
# الأخ الأكبـــر يونــــغ

بعد فيلم «حياة حلوة»، سنحت فرصة العمر لجمع الكثير من المال، لو كان ذلك مبتغاي، أو لصنع الكثير من الأفلام، لو كان ذلك ماأردت. المشكلة الوحيدة هي أني لم أستطع أن أعمل الذي أردت بأي ثمن، ولم أقبل بالتسويات.

لم يضايقني عزوف المنتجين عن دفع الكثير من المال مالم أقبل مشروعاتهم، بل ماهو أدهى من ذلك، أعني صعوبة تمويل المشروعات التي رغبت في تنفيذها. كان المنتجون لايرغبون في صناعة فيلم فيلليني، بل كانوا يريدون فيلماً من صنع فيلليني. لم تكن المشكلة في قول المنتجين: لا، بل في عدم قولهم: نعم. لم ينقطع الأمل، وكنت صبوراً جداً. كنت أبتغي صناعة فيلمي لافيلمهم. لم يقع في خلدي أن لحظتي قد وافت، أو أنها انقضت، أو لم يُقَدر لها أن تدوم إلا تلك الفترة الوجيزة.

لقد بددتُ وقتاً في الاستياء من قلة مادفع لي مقابل «حياة حلوة»، والاستياء يستنزف الطاقة. ثم أسفت لاستيائي، والأسف يستنزف الطاقة أيضاً.

في ذلك الوقت لم أتوقع أن يحقق الفيلم ماقُدِّر له أن يحقق من نجاح مالي، كما أني لم أستشف ماوراء المستقبل، وهو أن ذلك النجاح لن يحرزه أي من أفلامي مرة أخرى. ولاأدري ماذا كنت سأفعل، لو حدث ذلك. ماكان يهمُّني حقاً هو صناعة الفيلم. وكالعادة واجهت صعوبة العثور على منتج. لم يتكرر ذلك

الوضع الذي كان يتنافس فيه منتجان أو أكثر على فيلمي التالي. وحين لايكون على الطاولة إلا عرض واحد، يكون وضع المساومة سيئاً، والمشتري الواحد لايندفع الى مزايدة رابحة جداً. لم تستطع جيوليتا قط أن تفهم لماذا لاأُعطى أجراً أفضل على عملي.

كانت الصحافة تسألني عن خططي بعد «حياة حلوة». وكنت أتلقى عروضاً. عندما لايبيع المرء بضاعته، بل تجري ملاحقته، يستشعر مسرَّة غير مألوفة. ياللمغازلات! سرعان ماتتكيف مع الوضع المطلوب، وسرعان ماتبلغ الحالة الأكثر ارضاء. ومثل فتاة جميلة، اتخذت الطريقة المعهودة، وماكنت أدري أنها لن تدوم طويلاً. ولكن يمكن القول: إني تذوقت متعة ذلك الاحساس في لحظته.

إن عدم معرفتي بأن تلك اللحظة لن تتكرر في حينها كان غير مواتٍ من ناحيتين: الأولى هي أنني لم أستغلها استغلالاً كافياً، والثانية هي أني لم أتمتع بها كل التمتع. ولكنه كان مواتياً من ناحية واحدة، وهي أني تمتعت بها تمتع الخلي البال، وهذا هو الأفضل، حين تكون الحياة خالدة والموت لايحل إلا بالآخرين، والنفيس الذي تحكم الامساك به يختنق.

لم أستطع قط أن أفهم المنتجين الأميركيين. حين يأتون الى روما، يقيمون في الفندق الكبير. إنهم يأتون من أجل عقد الصفقات، كما في فندق بيفرلي هلز الرائع حيث يذهب الجميع، ويعقدون الصفقات في ردهة بولو. وفي روما يقضون أيامهم جالسين في أكبر الأجنحة يُجرُون مكالمات طويلة المدى وهم في سراويلهم التحتانية. هل قدموا من تلك البلاد البعيدة للاتصال بها فقط؟ على طاولتهم توجد دوماً قنينة مياه معدنية. وحين يستقبلونك يبدون غير شاعرين كلياً بأنهم يرتدون سراويلهم التحتانية، ولايحاولون ارتداء أي شيء آخر، ولقد اعتقدت أنهم يفعلون ذلك من أجل ارباكي.

ويمضي وقت زيارتك وهم يتكلمون على الهاتف مع شخص آخر، أو مع ذويهم في الولايات المتحدة، أو مع اليابان، أو أي مكان بعيد. لعلهم يبينون لك

مدى أهميتهم، أو يبينون ذلك لأنفسهم ليس غير. إنهم يرفعون أصواتهم لأنهم لايثقون بالهاتف الايطالي، كما لايثقون بالمياه. وحين يتحدثون معك، يتحدثون طويلاً عن أمور لاعلاقة لها بالموضوع، عن كل شيء في العالم بعيد عما أتيت من أجله. ثم يُقحمون الموضوع المهم عرضاً، والسبب المفترض هو أنك موجود معهم خلال الدقائق القليلة الماضية. لماذا يقضي رجال الأعمال الأميركيون الساعات بالأحاديث التافهة، ورواية النكات، متحاشين فقط سبب وجودك معهم، ولايشيرون اليه إلا في الدقائق القليلة الأخيرة؟ هل يخشون شيئاً؟.

اذا رفضت أي شيء، ظنوا أنك تساوم. لايخطر لهم أبداً أنك تعني ماتقول. ثم يطلبون منك أن تعلن في التلفاز عن بيع عملك كالصابون. طُلب مني في الولايات المتحدة أن أعمل برنامجاً تلفزيونياً أوضح فيه كيف تُطهى المعكرونة. وأنا لم أطبخ معكرونة قط، حتى في البيت. كنت أفتقر الى جَلَد الانتظار حتى يغلي الماء. ورفضت الطلب. أنا لاأعيد ماأقوله لسيدة أو للأطفال أو للصحف.

رُشحت لجائزة الأكاديمية عن فيلم «حياة حلوة»، وكنت أول صانع فيلم أجنبي يتم اختياره لذلك.

وبسبب فيلم «حياة حلوة» أُتيحت لي الفرصة التي حلمت بها منذ أن أصبحت مخرجاً، وتمنيتها منذ أنشأنا أنا ولاتوادا شركتنا. عُرض عليَّ المشاركة في شركة تتسمى باسمي، وتكون حصتي فيها الربع.

وماعلمت بتاتاً أن ذلك كان يعني بالنسبة لي مئة بالمئة من المسؤولية، وخمساً وعشرين بالمئة من الأرباح التي أفاد تقرير محاسبي الآخرين أنه لم يوجد منها شيء. ومع ذلك، فلو أدركت ذلك، وهو مالم أدركه، لما رفضت العرض.

ظننت أني امتلكت القوة، وصار تمويل أفلامي أمراً ممكناً، اضافة الى أنني أصبحت قادراً على مساعدة المخرجين الشباب على انجاز أعمالهم، وعلى التأثير في السينما الايطالية أيضاً.

كانت الفرصة مظهراً من مظاهر التقدير للمال الذي جمعه ريزولي من «حياة حلوة»، وللتهليل والاهتمام اللذين استقبل بهما الفيلم. كان يأمل حقاً في أن أصنع الجزء الثاني من «حياة حلوة»، وأن أوجه المخرجين الشبان الى عمل أفلام قصيرة على شاكلته. قال لي: إن باستطاعتي أن أعمل «أي شيء»، ولكنه لم يكن يعني ماقال. لم أكن نافذاً إلا في ظاهر الأمر فقط.

وأتاني شقيقي ريكاردو عارضاً عليَّ تمويل فيلم. واضطررت الى الرفض، ولاأظن أنه قد تفهم رفضي أو تقبله. كنا متباعدين حقاً، ولكن قبل ذلك، لم يكن بيننا مايدعو الى الحَنَق أو الخلاف. ومع أنه لم يتحدث عن ذلك، فإني لأتساءل إن كان سامحني.

والأسوأ من ذلك هو أن جيوليتا أرادتني أن أعمل فيلماً عن «الأم كابيري» التي كانت تنوي أداء دورها. كانت نافدة الصبر، وأرادتني أن أبدأ العمل. كانت على يقين من نجاح الفيلم، وأتذكر النظرة المستاءة المتألمة على وجهها حين رفضت.

رأيت افتتاح مكتب فديرتز Federiz نوعاً من المشغل أو الصالون حيث يمكن أن نشرب القهوة ونتبادل الأفكار. اخترت مكتباً فخماً في جادة ديلا كروتشي della Croce يفي بكل الحاجات بما فيها القرب من مخبز رائع. أنا أقول دائماً: إنني لاأبالي بالممتلكات، ولعل ذلك يرجع جزئياً الى عدم قدرتي على شراء العاديات التي كانت تعجبني في المحلات الفخمة في مارجوتا. وجدت طاولة قديمة أستطيع أن أفرش عليها صوري وأوزع الأدوار. وزيَّن أقسام المكتب مصمم الأوضاع في «حياة حلوة»، واستخدم أرائك استخدمت في الفيلم وبدا دلك مواتياً، اذ كانت الأرائك مريحة اضافة الى كونها اقتصاداً في النفقة. وكان لديكور الفندق الكبير بعض التأثير، بما أنني كنت دائم الاعجاب بذلك الأسلوب. وحتى أتمكن دوماً من الاعتزال في عالمي الخاص فُصل مكتبي الشخصي عن الأقسام الأخرى. وكان ذلك مهماً بالنسبة لي.



كان بامكان فيلليني أن يتكلم مع الممثلين أثناء تصوير المشاهد، لأن تسجيل الصوت، بما فيه اللغة، كان يجري بعد عملية الانتاج

كان مقر الشركة يشبه محكمة في العصر الوسيط يرأسها ملك مستبد. غير أني كنت سخياً أوزع المال للأفلام بدلاً من أن أتسوَّل.

وجاءني جميع أصدقائي المخرجين ومع كل واحد منهم مشروع، كما جاءني أدعياء الصداقة. وفجأة ظهر أصدقاء لاعلم لي بهم من قبل. تذكروا الصلات القديمة الحميمة. وكادت تغمرني الأوراق. لم أردَّ على أي اتصال بالهاتف، ولم أجد أي فكرة موحية. وكل ذلك كان يحول بيني وبين عملي الخاص الذي كان يتطلب مخيلة طليقة.

لقد غير فيلم «حياة حلوة» المعايير، فصار المنتجون يتوقعون أن يكون التمويل أقل طالما أن اسم فيلليني يتصدر الاعلان. ولكن معياري لنفسي تغير أيضاً. فلقد ولد النجاح شعوراً دافئاً بهيجاً. وأردت أن أعيد الكرة، وكنت أعلم أن النجاح هو الذي يجعلك لاتتوقف عن العمل.

وفي غضون ذلك كنت أخسر الأصدقاء. كلما قلت: لا، خسرت واحداً، وهكذا دواليك، كنت أخسر الناس هنا وهناك. وكنت في الحقيقة لاأبالي. كان ذلك يشبه الامتحان. غير أن جيوليتا كانت ساخطة عليّ، وكان ذلك فظيعاً. إلا أني لم أستطع أن أعمل إلا ماأحب. شعرت بالمسؤولية نحو أموال المنتجين. فأنا لم أكن مقامراً جيداً بها.

وأُخذت الأموال كما أُعطيت. كان ريزولي غير راضٍ لأني لا أنتج فيلماً. ولما قبلت أن أعمل احدى القصص الأربعة لفيلم «بوكاشيو ٧٠» الذي كان ينتجه كارلو بونتي Carlo Ponti، اعتبر ريزولي ذلك خيانة مني. لقد قبل المشاركة في الانتاج، ولكنه فقد الثقة بأن أنتج أفلاماً غير أفلامي. ولعله كان قد فقد الثقة حتى بأن أنتج أي فيلم لي. ولما أُغلق مكتب الشركة شعرت بالخيبة، ولكن شعرت أيضاً بالراحة، على أني كتمت مشاعري حيال ذلك حتى عن جيوليتا.

تمكنت بعد ذلك من العودة الى ماكنت أرغب في عمله حقاً. وكانت فكرة فيلم «ثمانية ونصف» قد بدأت تتشكل في ذهني.

لم تتفهم جيوليتا الأسباب التي حالت دون انتاج مشروع «الأم كابري» قبل «خسارة» شركة فديرتز. والحق أن الموضوع لم يكن من الموضوعات التي كنت أود أن أعالجها، على أني كنت أعرف أن الآخرين لن يقبلوا هذا المشروع التجاري حتى لو نال اعجابي. حاولت أن أقنعها بذلك، ولكن قدرتي على الاقناع لم تكن كافية. وأخيراً اتفقنا على أن لانذكر الموضوع بما أنني أصبحت غير قادر على الانتاج في ذلك الوقت على الأقل. غير أن جيوليتا كانت تنسى أحياناً.

وهكذا أتى فيلم «حياة حلوة» بما اعتقدت أنه فرصة كبيرة كنت أحلم بها. وتراءى لي وكأني حققت ثلاث أمنيات، على أن أمنياتي الثلاث كانت في حقيقة الأمر أمنية واحدة، وهي أن أتمكن من العمل من غير أن أبدد وقتي في تسوّل المال، وأن أتحكم فيما أعمل، وأن أستطيع أن أساعد الآخرين، وأؤثر في الأفلام الايطالية متجاوزاً حدود ماأعمله أنا نفسي، وكان ذلك قطعة الحلوى المخفوقة.

ولكن الأمر انتهى نهاية سيئة، مثل نهاية حكاية الجن. خسرت أصدقائي، وضيعت وقتي، ولم أصنع الفيلم الذي كان في وسعي أن أصنعه خلال تلك المدة. لقد أفسدت شركة فديرتز عليّ حياتي المنزلية. ففي الليل كنت أتناول صلصة المعكرونة الرائعة التي تعدها جيوليتا مع الحديث عن «الأم كابريني» وهذا كان يؤدي الى سوء الهضم.

اذا طمح شخص الى أن يكون مايُدعى المخرج المؤلف، فعليه أن يكون قادراً على أن يبدأ مشروعاته الخاصة، غير أن من النادر أن يجتمع المبدع ورجل الأعمال في شخص واحد. إن رجل الأعمال يحتاج الى المال لشراء الطعام، ثم يحتاج الى مزيد من المال حتى عندما يعجز عن تناول الطعام الذي يمكن أن يشتريه ماله. أما الفنان فهو يحتاج الى اطمئنان مستمر أكثر مما يحتاج الى طعام.

كنت دائماً أظن أنني أرغب في القيام بالعمل كله، ولكن شركة فديرتز أثبتت لي أن التلبية الكاملة لما أرغب فيه ليس في أن أُدعى منتجاً، وما كنت أرغب فيه بالفعل هو التحكم الفني.

ولما قدَّم كارلو بونتي إليَّ اقتراحاً للمساهمة في الفيلم المركب الذي كان سيخرجه روسيلليني، وأنطونيوني، وفيتوريو دي سيكا، ولوتشينو فسكونتي، وماريو مونتشللي، وأنا، أغراني الاقتراح. كان ذلك عودة الى ما خُلقت لأعمله في الحياة. ولهذا وافقت. تخلّى روسيلليني وأنطونيوني عن العمل. كان الموضوع ينطوي على ردّ كل مخرج على الرقابة المتعسفة. لم يكن قد بلغني أن أحد المنشورات الجزويتية قد ذهبت الى حد التوصية باعتقالي على فيلم «حياة حلوة».

من الصعب تبين العلاقة بين فيلم «بوكاشيو ٧٠» الذي كان يُعمل في عام ١٩٦١، وبين كتاب «ديكاميرون». ففي هذا الفيلم أعالج تأثير التربية الدينية، اضافة الى عوامل أخرى، في رجل مقموع. يكتم الطبيب أنطونيو حبه لامرأة تؤدي دورها أنيتا إكبيرغ، ويخفيه حتى عن نفسه تحت غطاء الاستقامة الناقمة من تغنجها الذي لايمكن تلافيه. ليست الكنيسة هي العامل الوحيد الذي يسهم في تشكيل هذا الموقف. فالطبيب تستثيره حلمتاها الكبيرتان الجذابتان جداً، والتي يتم تكبيرهما حتى تتناسبا مع اعلانٍ عن الحليب. إنها في الواقع تجسد تصوره المبالغ فيه عن طاقة الأنثى الجنسية، مع أن عُقَده تحول دون تمتعه بالنظر اليها. لقد شوهه التفكير اللاهوتي المشوَّه.

حين يتخيل أنها عادت الى الحياة وأنها تلاحقه، فالدافع الذي يشعر به هو الدفاع عن النفس. يطعنها بمبضع في الصدر، وهو بذلك يقتل كل مافي نفسه باستثناء الشهوة الجنسية المكبوتة على نحو يُرثى له، والتي لايسعها إلا أن تصرخ: أنيتا! عليه الآن أن يواصل حياته من دونها- وهذا أشد عقاب له بما أنه لم يقضِ على رغبته.

في هذا القسم القصير أردت أن أظهر كيف تستطيع ميول الانسان الفطرية المقموعة أخيراً أن تكسر قيودها، وتعود الى الحياة وقد تحولت الى نزوة جنسية هائلة تستحوذ على عقله، وتكتسحه في نهاية الأمر اكتساحاً. وكما في «حياة حلوة» تتفهم أنيتا طاقتها الجنسية بعض التفهم، وتتمتع باستخدامها، ولكنها تشعر أنها ليست خطيئتها، وينبغي أن لاتتهم بها، أعني رمزياً.

كثيراً ماأتساءل: ماذا جرى لتلك اللوحة؟ يجب أن أذهب الى شنيشيتا ذات يوم وأبحث عنها. كانت لوحة اعلان عظيمة.

إن شخصية الطبيب أنطونيو تعارض كل اتجاه حديث يرمي الى كشف غطاء الغموض والتعتيم عن الجنس، وهو غطاء يشوِّهه، ويجعله يبدو سرياً ونجساً. إن الجسد البشري يمكن أن يكون مثيراً للشهوة وهو محجوب، ويمكن أن يمرَّ دون

أن يُلحظ وهو عارٍ، ومن المرجح أن يكون مثيراً للشهوات ومضحكاً على السواء. ومالايفهمه الناس من أشباه الطبيب أنطونيو هو أن المرأة العارية تماماً لاتفقد إلا غموضها المرئي، إلا أنها تظل تكتنفها تلك الأسرار العصية على الفهم، والتي تبقى محجوبة عن النظر.



فديريكو وجيوليتا في روما في منتصف الستينات يحضران أحد العروض الأولى



ببينو دو فيلبيو يحمل على أنيتا إكبيرغ لاظهارها مفاتنها على لوحة للاعلان عن الحليب في «اغواء الطبيب أنطونيو»، وهو جزء من فيلم «بوكاشيو ٧٠» (١٩٦٢)

وأنا شخصياً لاأعتقد أنني سأتوصل الى فهم النساء، ولاأتمنى ذلك. ـالمعرفة الكاملة تبطل تلك الرعشة التي تسري -عندما تسري- بين الرجل ـ المرأة.

إن خلق الشخصيات الأنثوية في أفلامي يستثيرني أكثر، والسبب، على لأرجح، هو أن المرأة آسرة أكثر من الرجل، أي أكثر شهوانية، وأكثر تحريضـ ـلابداع عندي.

وأحب أن يكون في أفلامي نساء جذابات جنسياً لأنني أعتقد أن النظر اليهـ لايسرُّ الرجال فقط بل النساء أيضاً.

أنا أرى أن الفنان الخلاق واسطة، وفي نشاطه الابداعي تتملكه شخصيات شتى عديدة. وكمخرج سينمائي سنحت لي الفرصة لأعيش حيوات كثيرة، وفي مختلف المراحل. ففي وسع المرء أن يصبح مثل خنفساء كافكا في تحوله مع أنه لم يعش تلك الحياة قط. وكافكا نموذج مبالغ فيه لصاحب المخلية الجامحة جداً. وكان في ذلك خيرٌ للعالم، أما له فلا. وهو في رأيي كاتب سيرة ذاتية بالمعنى الكامل للكلمة. إن الفنان عنده يتحول في أحس الأحوال الى الطبيب فرانكنشتاين، أو الى وحش، أو الى مصاص دماء من غير أن يكون واحداً منهم في الحقيقة. كنت أتمنى أن أدخل سلسلة مشاهد عن مصاص الدماء في أحدأفلامي، مع أنني لاأستطيع حتى النظر الى الدماء فضلاً عن شربها. خطرت لي الفكرة في أثناء العمل في «إغواء الطبيب أنطونيو» غير أن مصاص الدماء فكرة ممتنعة عن الخيال.

كان مورالدو يبحث عن معنى الحياة مثلي. ومورالدو أصبح جويدو في «ثمانية ونصف»، أي حين أدركت أنني قد لا أجد للحياة معنى على الرغم من كل شيء. ولقد اختفى مورالدو الذي في داخلي آنذاك، أو على الأقل أخفى نفسه وقد أربكته سذاجته.

لم أذهب قط الى عيادة طبيب نفساني، ولكن كان لي صديق هو الطبيب إرنست بيرنهارد Ernst Bernhard، وهو محلل نفسي بارز ساعدني على اكتشاف عالم يونغ Jung. شجعني على تدوين أحلامي والحوادث المماثلة للأحلام باستمرار. وكان لذلك دور مهم في بعض أفلامي.

إن اكتشاف يونغ زادني جرأة على الثقة بالخيال على حساب الواقع. وقد زرت سويسرا لأشاهد المكان الذي عاش فيه يونغ، وأشتري الشوكولا. ولازمني تأثير يونغ والشوكولا معاً طيلة حياتي.

كان اكتشاف يونغ مهماً، مهماً جداً، لافي تغيير ماكنت أفعل، بل في مساعدتي على فهم ماأفعل. لقد أكد يونغ فكرياً ماكنت أشعر به دائماً، وهو أن الاتصال بالخيال موهبة يجب رعايتها. لقد أبان ماكان انفعالاً في السابق. التقيت

الطبيب بيرنهارد أثناء العمل في «ثمانية ونصف» . وأظن أن اهتمامي بالطب النفساني منعكس في «ثمانية ونصف» و«جولييت والأشباح» طبعاً .

خلال فترة قصيرة كنت أقضي معه ساعات طويلة ، وأزوره بانتظام لاكطبيب نفساني محترف ، بل كصديق أنيس ومثير . كنت أزوره رغبة في اكتشاف عالم المجهول الذي فتنني ، ولكن لم أكتشف إلا نفسي .

بدا الأمر وكأن يونغ قد خصني بما كتب ، وكنت أراه أخي الأكبر . أتذكر أنني كنت أتمنى وأنا صغير أن يكون لي أخ أكبر مني يأخذ بيدي في هذا العالم الكبير . كنت ولداً ساذجاً . وقد تمنيت ذات مرة أن تمضي أمي الى المشفى وتأتي لي بأخ يكبرني . ولما ذهبت أخيراً الى المشفى ، لم تجلب معها إلا طفلة صغيرة بدت لي آنذاك أنها لا تستحق عناء الرحلة . وعندما كنا صغاراً ، كان أخي الأصغر ريكاردو يبدو لي أقل فهماً للحياة مني أيضاً . كنت أتمنى شخصاً أكبر مني يستطيع أن يجيب عن أسئلتي ، أو يطرح أسئلة على الأقل . وفي عهد الشباب كنت أميل الى مصاحبة من يكبرني في السن . وتراءى لي أن يونغ هو الصديق الحميم الذي كان يمكن أن أئتمنه على أسراري .

الرمز عند يونغ يمثل مالايُعبَّر عنه ، وعند فرويد يمثل المكتوم لأنه مخجل . وأعتقد أن الفرق بين الاثنين هو أن فرويد يمثل التفكير العقلاني ، ويونغ يمثل التفكير الخيالي .

إن أهم مااستفدته من قراءة يونغ هو امتلاكي القدرة على أن أطبق ماوجدته هناك على نمط وجودي ، وأن أتخلص من مشاعر الدونية أو الخطيئة المتبقية في رأسي منذ أيام الطفولة ، أيام اتهامات الأبوين والمعلمين ، وسخريات الأتراب الذين كانوا يرون الاختلاف دونية . كان عندي أصدقاء ، ومع ذلك كنت ولداً منعزلاً ، بمعنى أن حياتي الداخلية كانت أهم بكثير من حياتي الخارجية . كان الأولاد الآخرون يرون رمي الكرات الثلجية أكثر واقعية من التخيل والأحلام . وأن تكون وحيدا وسط المجموع معناه أنك في أشد مايمكن من الوحدة .

لقد خلقت أسرتي الخاصة في مواقع العمل وارتبطت بالناس الذين شاركوني الاهتمامات والمشاعر. لقد سحرتني فكرة الغوص في فضاء الداخل، وهذا أحد أسباب اهتمامي الشديد بالكاتب كارلوس كاستانيدا Carlos Castaneda وبما كتب. لم يبدُ لي يونغ مدعياً، أو أنه يفسر مالايُفسَّر. لقد استأنست بعمله. كان يشبه ذلك الأخ الأكبر الذي تمنيت أن أجده لأنه أرشدني الى الطريق. وبما أنني كنت أحترم ارشاده، وهذا عنصر جوهري، واتفق أن أرشدني الى الطريق الذي كنت أسلكه على أي حال، كان من السهل عليَّ أن أتبعه عبر الباب المفتوح. إن يونغ يبدو لي الحكيم الكامل لأولئك الذين يحترمون الخيال المبدع والتعبير الرمزي.

أن أحلامنا وكوابيسنا هي ذاتها أحلام الناس الذين عاشوا منذ آلاف السنين وكوابيسهم. إن المخاوف التي نتمتع بها في منازلنا هي في الأساس ذات المخاوف التي عاناها سكان الكهوف. وقد استعملت لفظة «نتمتع» لأن هناك متعة في الخوف، في اعتقادي. واذا كان الأمر خلاف ذلك، فلماذا يُقبل الناس على امتطاء قطار الملاهي الأفعواني؟ الخوف يضفي على الحياة حدة واثارة طالما أخذنا منه جرعات صغيرة. والخوف والجبن ليسا الشيء ذاته. والشجاعة القصوى هي التي يبلغها الانسان حين يقهر خوفه. والذين لايخشون شيئاً هم المجانين أو الجنود المرتزقة. وهؤلاء ليسوا مسؤولين ولاموثوقين، ويجب عزلهم بحيث لايهددون غيرهم من الناس بالأخطار.

لاأدري إن كان اكتشافي يونغ قد أثرَّ في عملي، ولكنه أثرَّ في نفسي، وأظن أن ماأتأثر به ويغدو جزءاً مني لابد أن يصبح جزءاً من عملي. أنا أعلم أنني اكتشفت آصرةً بيننا، وتأكيداً لهذه الآصرة، وهي حاسة التخيل ذاتها، تلك الحاسة الاضافية التي تشكل أساس وجودي. إن يونغ يشاركني نشوة التخيل. لقد رأى الأحلام صوراً لنماذج أصلية هي حصيلة التجارب العامة للانسان. وأكاد لاأصدق أن شخصاً آخر قد عبر أكمل تعبير عن مشاعري حيال الأحلام الخلاقة. عالج يونغ

الأحداث المتزامنة، والفؤول التي كنت أشعر أنها كانت ذات شأن في حياتي الخاصة.

إن فيلم «جولييت والأشباح» لم يُتح الفرصة للمغامرة في استكشاف السيكولوجيا اليونغية فقط، بل علم التنجيم أيضاً، واستحضار الأرواح، والتصوف على اختلاف أنواعه. لقد سوَّغت لي أفلامي التروّي في متابعة ماكنت مهتماً به حقاً. وبالطبع فإن «مدينة النساء» يُمثل اكتشافاً كاملاً لتجربة الحلم، ابتدأ من «إغواء الطبيب أنطونيو».

قدمني أحدهم الى لويز رينر Luise Rainer عندما كانت في روما. كنت أعرف أنها فازت بجائزتي أوسكار متتاليتين في الثلاثينات. لم أكن أعلم آنذاك أنها متزوجة من كليفورد أوديتس. ولما رأيت وجهها أدركت أنها تصلح للتمثيل في «حياة حلوة». كانت صغيرة الجسم، بالغة النحافة، معتمرة قبعة صغيرة من نمط العشرينات تدلَّت من حواليها خصل الشعر، وكانت عيناها كبيرتين وثاقبتين. كانت كاملة.

عرضت عليها دوراً على الفور. طلبت مني أن أحكي لها عن الحبكة والشخصية، والشخصيات الأخرى. وهذا مالاأفعله عادة. ولكن لم يكن في وسعي أن أكون فظاً مع مثل هذه الممثلة. فبدأت أحكي لها، غير أنها أخذت تحكي لي عن الشخصية. لم تردَّ بالايجاب على سؤالي، ولكني فهمت مما حكته أنها قد قبلت العرض. والتقيت بها مرة ثانية، ولكنها في هذه المرة لم تتوقف عن الكلام. كان لديها أفكار كثيرة، وذكرتني بنفسي. تكلمت كثيراً، وكان عليَّ أن أقاطعها لأقول لها: إني مضطر للمغادرة. كانت وقتئذ ذاهبة الى نيويورك، وقالت لي: إنها ستكتب لي عن ملاحظاتها حول الشخصية. لم أتوقع شيئاً، لأن الناس دائماً يقولون إنهم سيكتبون، ولايكتبون. غير أنها كتبت، وكتبت.. وكتبت.

كانت الشخصية ثانوية، ودورها قصير ولكنه لطيف. بدأت تعيد كتابة الدور، وكان دورها يكبر. ثم راحت تعيد كتابة الفيلم. كانت عميقة الاهتمام

بالطب النفساني. وهتفت لي من نيويورك لتناقش الطبيعة النفسية للشخصية واضطراباتها. وقالت: إنها أحبت روما وهي مستعدة للقدوم والاقامة مدة طويلة.

ومن أجل «رينر» وافقت مكرها على بعض التعديلات. وهذا ما لاأفعله. وحتى جيوليتا تعرف صعوبة اقناعي بالموافقة المسبقة على تعديل في المخطوط يطال الشخصية. ربما أوافق في البداية. ولكني فعلت هذا كلياً من باب الاحترام للآنسة رينر.

كلما تنازلت طلبت المزيد من التنازل.

لاأقول إنني كنت منسحق القلب حين اضطررت الى ابلاغ الآنسة رينر الخبر المؤسف بأن دورها قد حُذف من النص.

هذا ماحدث، وحال دون ظهور لويز رينر في «حياة حلوة» ولكنها ألهمتني شخصية في «ثمانية ونصف»، وأدت دورها مادلين ليبو Madeleine Lebeau. صديقة همفري بوغارت الفرنسية في «كاسابلانكا». وقد غير هذا حياة مادلين أكثر مما غير حياة الآنسة رينر. عادت لويز رينر الى لندن، حيث عاشت حياة حافلة. كان زوجها ناشراً مهماً. أما مادلين فقد بقيت في روما، وتزوجت في النهاية توليو بنيللي. كنت الشاهد في حفل الزفاف، كما كان يجدر بي أن أكون.

يسألني الناس أحياناً لماذا استخدم اسم الممثل الحقيقي للشخصية في أكثر الأحوال. لست أدري. ربما لأني كسول ليس غير. بدأ ذلك مع شقيقي ريكاردو وألبيرتو سوردي وليوبولدو تريست في «المتسكعون»، ولم أخلص من تلك العادة. أنا لاأتذكر الأسماء جيداً، ولكنني لاأنسى الوجوه أبداً. أعرف أن ذاكرتي ممتازة، إلا أنها ذاكرة بصرية الى حد بعيد. إن الممثل يتم اختياره أحياناً قبل أن تسمى الشخصية، ولايمكنني أن أفكر فيها على نحو آخر. وذلك ماجرى مع ناديا جري، أما أنيتا اكبيرغ فقد سبق أن أخذت شخصيتها اسماً. وفي «ثمانية ونصف» لم أُسمِّ البطل مارشيلو حتى لايلتبس مع الشخصية التي في «حياة حلوة». وكذلك جويدو، فهو يظهر قبل ذلك في نص كتبته ولم يتحقق هو نص «رحلة مع أنيتا». في

ذلك الوقت، كنت أفكر في أن تؤدي صوفيا لورين دور أنيتا، وليس أنيتا اكبيرغ التي لم أكن قد التقيتها بعد.

كان الاسم مصادفة، وأنا أؤمن أن المصادفات ليست مجرد مصادفات. إنها أشياء لانفهمها، وهي تنتمي الى العالم الغامض للامكانات اللامتناهية.

عندما كتبت «رحلة مع أنيتا»، كنت لاأعرف أنيتا اكبيرغ، بل كنت لاأعرف عنها شيئاً. وأنا أنكر منذ أعوام أنني كنت أفكر فيها وأنا أكتب. لقد اخترت الاسم اعتباطاً كما فعلت عدة مرات. كان يقال لي دائماً: إن استعمال الاسم الحقيقي مشكلة. إلا أن أنيتا هي التي ورطتني في مشكلة مع جيوليتا. قلت لها: ليس في حياتي امرأة اسمها أنيتا. وسألتني: اذاً ماسمها؟

وعندما لم يتيَّسر لي أن تؤدي الدور صوفيا لورين، فقد كارلو بونتي الاهتمام بانتاج «رحلة مع أنيتا»، ولكن كان يمكنني العثور على شخص آخر، وماأوقفني بالفعل هو غياب صوفيا، وطابع السيرة الذاتية الذي اتخذته القصة، مع أنها لم تكن سيرة ذاتية مئة بالمئة. وشعرت بارتباك عندما أدركت أني سوف أظهر عارياً أمام جيوليتا التي كنت أكره أن أسبب لها أي ألم. وفي قصة «مورالدو في المدينة» شيء من السيرة الذاتية أيضاً، إلا أنها تتناول جانباً من حياتي قبل أن أعرف جيوليتا.

إن قصة «رحلة مع أنيتا» هي قصة رجل متزوج يستغل مرض والده ذريعة للقيام برحلة مع خليلته الى المدينة التي كانت مقر سكناه بحيث يتمكن من عيادة الوالد المريض. ويموت الوالد وهو هناك، ويشعر بالذنب لأنه لم يقم معه أي اتصال، ويجد فجأة أن الفرصة قد فاتته وصارت مستحيلة.

لقد مات أبي مؤخراً، وأسفت اذ فاتني أن أبوح له بأني كففت عن الاستياء من خياناته الزوجية. كنت أتبنى موقف أمي وأنا صغير، ولما كبرت تفهمت وجهة نظر أبي. وفي النص أعبر عن مشاعري عند رؤية جثمان أبي الميت مستلقياً هناك. بعد ذلك رأيت في المنام نسخة مسنة مني مستلقية حيث استلقى أبي.

إن شخصية أنيتا تحب الطعام، وتحب أن تتدحرج عارية على العشب، وأن تشعر مشاعر عميقة، وأن تظهر انفعالاتها. إنها كل مايتمناه رجل، ومايخشاه. وعند نهاية الرحلة تنتهي العلاقة بين جويدو وأنيتا.

عند نقطة معينة، كفَّ النص عن الاصطخاب في ذهني. لقد استنفدني، فبعته ليُعمل فلماً مع جولدي هون. اشترى ألبرتو جريمالري المخطوط، وأخرجه ماريو مونتشللي، وأدى دور جويدو الممثل جيانكارلو جريمالدي الذي لايشبهني جسدياً ولافي غير ذلك. حافظ الفيلم على عنوانه بالايطالية، Viaggio con Anita، وكان عنوانه بالانكليزية «عشاق وكذابون»، وهو ليس بالعنوان على الاطلاق، لأنه قد يناسب عشرات الأفلام، ولايناسب واحداً منها. لم أشاهد الفيلم، ولكني قبضت الثمن.

نحن نستطيع أن نتصور الشيء قبل أن يوجد، لأننا نعمل بحسب توقعاتنا.

البداية هي الأمر الصعب. ومهما أردت أن تفعل في الحياة، عليك أن تبدأ. والنقطة التي يجب أن أنطلق منها الى أي فيلم هي شيء حدث لي بالفعل، وأعتقد أيضاً أنه جزء من تجربة الآخرين. ينبغي أن يكون المتفرج قادراً على القول: ياالله! لقد حدث لي شيء كهذا ذات مرة، أو: حدث لشخص أعرفه، أو: أتمنى لو حدث لي ذلك، أو: أنا سعيد لأن ذلك لم يحدث لي. ينبغي أن يتماهى، أن يتعاطف، أن يتقمص. ينبغي أن يكون الجمهور قادراً على ولوج الفيلم، والحلول محلي، أو محل بعض الشخصيات على الأقل. في البداية أحاول أن أعبِّر عن عواطفي، عما أشعر به شخصياً، ثم أبحث عما يربطني بالحقيقة التي تهم أمثالي من الناس.

إن الفيلم الذي أصنعه ليس الفيلم الذي بدأت في صناعته تماماً، ولكن ذلك لاأهمية له. عند الشروع في العمل أكون مرناً جداً. والمخطوط يحدد لي نقطة البداية، ويوفر لي الشعور بالأمان، اضافة الى ذلك. وبعد الأسابيع الأولى، يكتسب الفيلم حياته الخاصة، وينمو وأنت تصنعه مثلا علاقة مع انسان.

يجب أن أستبقي مجموعة مغلقة، على أني أجيز استثناءات كثيرة، وأرحب بالأشخاص الطيبين طالما لايوجد الكثير منهم. ولكن عندما أشعر أن شخصاً غير مرغوب فيه يراقبني، يجفُّ فيض الابداع عندي. أحسُّ بذلك احساساً مادياً، اذ أن حلقي يصاب بالجفاف. إن العمل وأصحاب الوجوه الكئيبة حاضرون يلحق بك أذى غير منظور.

إن فهم مايصعب أمراً لايجعله أقل صعوبة. وفهم مدى الصعوبة قد يجعل المحاولة أصعب. وصناعتي للأفلام لاتزداد سهولة عليَّ، بل عسراً. فمع كل فيلم، أزداد علماً بما يمكن أن يكون قد أخطأ القصد، وبالتالي ازداد احساساً بالخطر. ويرضيك دائماً أن تحول الخطأ الى شيء أفضل. فلو رأيت ممثلاً مثل برودريك كروفورد مخموراً بعض الشيء في موقع العمل، لحاولت أن أجعل ذلك جزءاً من القصة. واذا خاصم أحد زوجته، أحاول أن استعمل حالته المضطربة كجزء من شخصيته. وحين لاأستطيع أن أعالج المشكلة أدمجها. أنا أدرك أن الحلم لايمكن أن يُلمس، وأن الفيلم الذي في ذهني لن يكون تماماً الفيلم الذي سيعرض على الشاشة. على المرء أن يتعلم العيش مع تقبل هذا الأمر.

إن العثور على المشروع المناسب هو الأمر الأصعب. ولكي أقوم بالرحلة احتاج الى مبرر، والمبرر عندي هو التعاقد. يقول الكثيرون: إنهم سيؤلفون كتباً، ولكن ماله كل الأهمية، أو معظم الأهمية هو أن تحظى بالناشر والعقد. لابد من اقتران الهدف بالتشجيع. فمن الصعب أن تكتب اذا كنت لاتعرف بأن كتابك سوف ينشر، أو، فيما يتعلق بي، أن أخرج فيلماً لن يُنتجه أحد. أحتاج الى العقد حتى أنضبط. إن الستوديو يعني الكثير بالنسبة لي، فهو يوفر لي الملاذ والتحكم.

في فيلم «ثمانية ونصف» حدث شيء كنت أخشى أن يحدث، ولما حدث فاقت فظاعته تصوري. أصابني ضرب من الكلال الذي يصيب الكاتب. كنت تعاقدت مع منتج، وكنت في شنيشيتا، والجميع كانوا جاهزين ومنتظرين الشروع

بالعمل. ومالم يعلموه هو أن الفيلم الذي كنت سأعمله قد هرب مني. كان كل شيء معداً، ولكني افتقدت العاطفة المتدفقة.

كان الناس يسألونني عن الفيلم. والآن لاأجيب عن هذه الأسئلة لأن الحديث عن الفيلم قبل أن تصنعه يضعفه، بل يدمره. تضيع الطاقة في الكلام، اضافة الى حاجتي الى حرية التغيير. وأحياناً أقول للصحف والغرباء الكذبة نفسها عن موضوع الفيلم بغية ايقاف أسئلتهم وحماية فيلمي. وحتى لو قلت لهم الحقيقة، فمن المرجح أن تتغير كثيراً في الفيلم المنجز بحيث يقولون: لقد كذب علينا فيلليني. ولكن هذه الحالة مختلفة. ففي هذه المرة كنت أتلعثم، وأهذر عندما سألني ماستروياني عن دوره. كان يثق بي كل الثقة، وجميعهم كانوا يثقون بي.

جلست ورحت أكتب رسالة الى أنجيلو ريزولي معترفاً فيها بالحالة التي كنت عليها. قلت له: أرجو أن تتقبل حالة الاضطراب التي أعانيها، فأنا عاجز عن الاستمرار.

وقبل أن أبعث الرسالة جاء أحد الفنيين ودعاني الى حفلة عيد ميلاد واحد منهم. لم أكن ميالاً الى أي شيء، ولكني لم أستطع أن أرفض الدعوة.

كانوا يقدمون بوظة في أكواب ورقية. قُدِّم لي واحد منها. ثم قُدِّم الخبز المحمص، فرفع الجميع أكوابهم الورقية. ظننت أنهم سوف يحمِّصون المحتفل بعيد ميلاده، ولكنهم حمصوني وحمصوا «رائعتي» بدلاً من ذلك. تركتهم وعدت الى المكتب مصعوقاً.

كدت أطرد أولئك الأشخاص من العمل. لقد دعوني ساحراً. أين كان سحري؟

وسألت نفسي: ماذا أعمل الآن؟ ولكن نفسي لم تجب. أصغيت الى خرير نافورة، وحاولت الاصغاء الى صوتي الداخلي. عندئذ سمعت صوت الابداع

الخافت في داخلي. عرفت أن القصة التي كنت سأرويها هي قصة كاتب لايعلم ماذا يريد أن يكتب.

مزقت رسالتي الى ريزولي.

وفيما بعد غيرت حرفة جويدو، فصار مخرجاً سينمائياً لايعرف ماذا يريد أن يُخرج.

من الصعب أن تعرض كاتباً على الشاشة يقوم بأعماله على نحو ممتع. فالكتابة لاتنطوي على أحداث كثيرة. أما عالم المخرج السينمائي فإنه يتكشف عن امكانات غير محدودة.

ينبغي أن تُظهر العلاقة بين جويدو ولويزا ماكان بينهما، وما تبقى من تلك العلاقة. إنها لاتزال علاقة جيدة على الرغم من التغيرات التي طرأت عليها منذ أيام الخطبة وشهر العسل. من الصعب اظهار الصلة بين الزوج والزوجة اللذين دفعهما الى الزواج غرام الشباب ونزواته بعد أن مرَّ على ذلك الزواج زمن طويل. إن الصداقة تحلُّ الى حد بعيد محلَّ ماكان في الماضي، ولكن ليس بالكلية. إنها صداقة عمر، ولكن حين يداخلها الاحساس بالخيانة...

إن مارشيلو وأنوك ممثلان ممتازان استطاعا التظاهر. وعلى كل حال لايمكنني أن أقول: إني اهتممت بأن يجد الواحد منهما الآخر جذاباً. وأظن أن شيئاً من هذا عكسته الشاشة. وبالطبع لم يجد ماسترورياني أنيتا إكبيرغ جذابة في واقع الحياة، ولاهي رأته كذلك، وبالتأكيد لم يحدث بينهما أي شيء. ومع ذلك، فإن «حياة حلوة» مضى في سبيله.

كان في ذهني نهاية مختلفة لفيلم «ثمانية ونصف»، ولكن طُلب مني أفلمة شيء كخيَّاط، فاستحضرت مئتي ممثل، وصورتهم وهم يسيرون في موكب أمام سبع كاميرات. ولما رأيت طول الفيلم ترك ذلك في نفسي انطباعاً قوياً. كانت النُسخ المظهرة في حالة جيدة. وهكذا غيَّرت النهاية الأصلية التي تجري في حافلة



جويدو (مارشيلو ماستروياني) وزوجته لويز (أنوك آمي) يقضيان لحظة نادرة في «ثمانية ونصف». إنه لايعيرها أي انتباه كالعادة

طعام في قطار حيث يعيد جويدو ولويزا اقامة علاقتهما الودية. وعلى هذا فإن الفائدة قد تأتي حتى من طلب المنتج. كنت قادراً على استخدام بعض المادة المهملة في «مدينة النساء». فالمقطع التي يظن فيه سنابوراز أنه يرى نساء أحلامه

جالسات في مقصورة القطار التي يشغلها أوحى به المقطع الذي يظن فيه جويدو أنه يرى جميع النساء اللواتي عرفهن في حياته جالسات في حافلة الطعام، وهو المشهد الذي كان ينبغي أن ينتهي به «ثمانية ونصف».

تمنيت أن أشاهد المسرحية الموسيقية «ناين» Nine التي استُلهمت من «ثمانية ونصف». وعُرضت في مسرح برودواي، ولكن لم أذهب الى نيويورك في الوقت المناسب. والفيلم الذي رغبت أكثر مارغبت أن أراه وقد تحول الى عرض مسرحي في برودواي هو «جولييت والأشباح». وعندي عدة أسباب وجيهة لذلك ليست مالية. وددت أن أرى ذلك العرض، وأسترجع تصوري الأصلي وبعض الأفكار التي لم أستخدمها لأن نضالها في سبيل الولادة لم يكن كافياً. إن الأفكارالتي فازت لم تفز لأنها كانت الأفضل، بل لأنها كانت الأقوى. أحبت جيوليتا هذا الفيلم، ولكنها كانت غير سعيدة بما فعلت. كان عندها أفكارها الخاصة، وأود أن أستخدم تلك الأفكار في المسرحية، لأني أود أن أُسْعد جيوليتا، ولأنني الآن أعتقد أنها كانت على حق. أنا أعمل مع شارلوت شاندلر على هذه الفكرة منذ عدة أعوام، ويرغب مارفن هاملش في وضع الموسيقا. وأتمنى أن تعرض مدة طويلة مثل A chorus line. وهذا سيتيح لي وقتاً كافياً لأشاهدها.

ماشعرت بالحاجة الى المخدرات قط، ولاانجذبت اليها. ومع ذلك فأنا أعترف أنها كانت تثير فضولي. رأيت الهيبيين المخمورين على المدرجات الاسبانية.

أنا لاأحتاج الى تناول المخدرات في أثناء صناعة الفيلم بالتأكيد. أكون سعيداً مع فيلمي وبعض الأطعمة، ولاأحتاج إلى أي شيء آخر إلا الجنس. أنا مفعم بقوة الحياة. قال لي بعض المخرجين: إنهم يُعرضون عن الجنس أثناء الاخراج، أو يقللون منه لأن الطاقة المطلوبة للجنس والاخراج واحدة. أما أنا فأشعر أثناء الاخراج بالحيوية أكثر من أي وقت آخر. تحلُّ بي طاقة متعاظمة هي طاقة الاخراج وطاقة الجنس. إن اخراج الأفلام بالغ الاثارة من كل وجه.

عزمت على تجريب نوع من المخدرات يسبب الهذيان LSD مرة واحدة فقط، غير أني أردت أنْ أقوم بذلك في مكان تتوفر فيه المراقبة والتحكم.

وبما أن مشكلات القلب كان لها تاريخ في أسرتي، فحصت قلبي أولاً. اجتزت الامتحان، واقترح أحدهم أن يحضر التجربة طبيب أمراض قلبية. لم أستطع أن أتصور ماذا في وسعه أن يفعل لو أصابتني نوبة قلبية. أجريت التجربة بحضور مختزلٍ، لأنني أردت أن يتم تسجيل كل شيء. هناك أناس يقولون: إن فيلليني دأبه أن يجعل من كل شيء «انتاجاً».

عليَّ أن أعترف أن تأثير كتب كارلوس كاستانيدا هو الذي دفعني الى اختبار هذا المخدر. تمنيت أن ألقاه. وظننت أننا قد نجرب المخدر معاً اضافة الى التحادث، ومن شأن هذا أن يعطينا مرجعاً مشتركاً. لقد اعتقدت كمبدع أن عليَّ أن أعرف مايتحدث عنه الناس ومايفعلونه، رغم وجلي من ذلك. لقد كنت أتوق دوماً الى التحكم الكامل في نفسي. ولقد بدت التجربة وكأنها تنازل كامل عن التحكم. كنت أخشى الضرر الدائم لاعلى جسدي بقدر ما على طاقة الحلم عندي. ومع ذلك كنت تواقاً الى معرفة الآثار الهذيانية التي كان يكثر الحديث عنها للمخدر LSD، والمسكالين Mescaline الذي كان يتعاطاه كاستانيدا أيضاً.

وحقيقة الأمر هو أنني بعد أن أعربت عن رغبتي في القيام بالتجربة، لم أرغب في الدخول فيها فعلاً. لم أشأ أن أتورط في حالة أفقد فيها ارادتي، كما أنني لم أكن متأكداً من عدم اصابتي بضرر مستديم. فكرت ملياً في اضطراب التوازن الدقيق. ماتمنيت قط أن أتغير ذهنياً، بل جسدياً فقط. هل يمكن أن أفقد أحلامي؟ ولكنني قلت: إنني رغبت في القيام بالتجربة. لقد وافقت، وأُجريت الترتيبات، وأبيت أن أبدو جباناً.

لم أتذكر شيئاً عن التجربة فيما بعد، ولم أستطع أن أتخيل كل ماتعلق بها. لابد أن يكون كاستانيدا قد حصل على مخدرات أفضل. وذلك لأنها قد تكون مستخرجة من مواد طبيعية من جانب الهنود الذين كانوا يستخدمونها في احتفالاتهم

الدينية. لم أشعر بانبساط أو تشوه أو أي شيء. أصابني صداع خفيف، وشعرت بتعب شديد.

قيل لي: إني لم أتوقف عن الكلام طيلة ساعات، ولم أتوقف عن ذرع المكان جيئة وذهاباً، لذلك ليس مستغرباً أن شعرت بالتعب. وأوضح لي بعضهم ذلك قائلاً: إن حركة جسدي تحت تأثير المخدر قد استنفدت نشاط ذهني، ذهني الذي كانت حركته لاتهدأ. وأنا مااحتجت الى أن يقول لي أحد: إن ذهني كان دائم الحركة.

لقد ضاع يوم الأحد ذاك سدى، ولكني حرصت أن لاأبدد الوقت بالتأسف على الوقت الضائع. إن صناعة الأفلام هي الدافع الوحيد الذي أتشوّق اليه، وهذا «المخدر» ثمين جداً.

وماكنت مؤمناً بالتنجيم كل الايمان أيضاً، وإن اهتممت بالموضوع على الدوام. فلقد كان في حياتي أصدق مما يمكن أن يفسره عامل المصادفة المحض. وما كان ينبغي أن أعير هذا الموضوع اهتماماً أكثر. فأنا مهتم بأي مجال يعرض لي أكثر من استطاعتي على الفهم، ولا يتضح فيه كل شيء. أحاول أن أبقي عقلي منفتحاً. ولقد التقيت منجمين، وأصغيت باهتمام لما قالوه لشخص ليس برجه برج الدلو ولابرج الجدي. ولدت في العشرين من شهر كانون الثاني. . وأنا لم آكل لحم ماعز، ولاتعلمت السباحة، وهذا لايتناسب مع اشارة الماء، ولامع أي معنى لهذه الوقائع. على كل حال تحدثت أحياناً مع منجمين كانت نبوءاتهم غريبة. وأعتقد أن هناك أكثر مما نعرف، وأظن أن دراسة علم التنجيم لاتخلو من معنى.

لقد فتنني التأمل، فتنتني فكرة خلو ذهني تماماً. إن أفكاري تتسارع ولاأستطيع التحكم فيما سماه كاتسانيدا الحوار الداخلي. تحدثت مع أحد المعلمين الروحانيين الهنود حول ذلك. ولكني لم أستطع أن أتحكم فيه. ضجرت من التأمل والتفكر. ولربما كنت أخشى أيضاً اذا صرفت أفكاري وأحلام يقظتي أن تجفل ولاتعود أبداً، وأترك وحدي من دونها.

أن تكون مخرجاً سينمائياً معناه أنك قادر دائماً أن تعمل تماماً ما ترغب في عمله. ينبغي أن تكون مرناً. لايمكنك التعويل على أمر واحد. حين كنت أعمل «جولييت والأشباح» أردت أن أصور شجرة هائلة عمرها نحو مئة سنة. وفي الليلة التي سبقت تصوير المشهد هبت عاصفة، فراحت الشجرة.

لما رأتني جيوليتا أرسم دائرة صغيرة على قطعة من الورق، حبست نفسها وقد أدركت أن شيئاً قد بدأ. لم تضطر الى التحديق حتى تعرف أن الدائرة كانت وجهها. علمتْ أن شخصيتها التي أعرفها جيداً هي التي سأبدأ بها، لذلك تعرفت دائرتها. إن جيوليتا تركن الى الهدوء حين ترى رأسها يودع على الورق أولاً، إذ تعرف أن هناك دوراً ينتظرها. هكذا بدأ فيلم «جولييت والأشباح».

- ١١ -

# المرأة هي ملاكي الحارس

عملت مع جيوليتا كثيراً في موقع العمل وفي البيت أيضاً. أخيراً قالت لي ذات ليلة: لماذا تقسو عليَّ أكثر مما تقسو على الآخرين؟ أنت لطيف معهم.

لم أدرك ذلك، ولكنه كان صحيحاً. كانت جيوليتا على حق. كانت شخصيتها هي التي ابتدأت بها، وكان تصوري لها أوضح تصور، لذلك فإن كل شيء كان يعتمد عليها. ولو أنها لم تنجز في الدور الذي أدَّته ماتأملته منها تماماً، لكانت خيبة أملي كبيرة.

عُمل فيلم «جولييت والأشباح» خصوصاً من أجل جيوليتا لأنها رغبت في أن تمثل مرة أخرى، ورغبت أنا في صناعة فيلم لها. كانت الأفكار كثيرة، ومن الصعب أن أحدد سبب اختيار هذه الفكرة دون غيرها لتصبح فيلماً. وأظن مرة أخرى أن هذه الفكرة قد جاهدت أكثر من غيرها حتى تولد.

واحدى الأفكار التي نُبذت كانت حول أغنى امرأة في العالم، وأخرى حول قصة راهبة، غير أن هذه كانت بسيطة جداً ودينية جداً، مع أنها أعجبت جيوليتا أكثر من غيرها. وراقتني أنا فكرة عن وسيط شهير، ولكن لو أُفلمت لكانت من النوع الذي يقال له في أميركا فيلم الأحياء bio-pic، وأنا أشعر بأني موثق اليدين اذا ترتب عليَّ أن أصدق مع قصة واقعية، وخاصة اذا كانت حول شخص معاصر.

وبدلاً من كل ذلك ابتكرت هذه القصة التي هي في الحقيقة أجزاء من عدة قصص. أُعجبت جيوليتا بالقصة، وسألتها لأول مرة عما يمكن أن تقول أو تفعل على وجه الدقة في لحظة معينة، وقد استفدتُ من بعض اقتراحاتها.

عند تصوير شخصيتي جيلسومينا وكابيريا اعتمدت على ماكنت أعرفه عن شخصية جيوليتا، وأضافت هي اليهما بعض الأداء الصامت بما تتصف به من ميْل الى المحاكاة والإيماء. في تلك الأيام كانت طيعة جداً تتقبَّل ما أقول، وتُكبرني دائماً. كنت أجدها، كما عهدتها في موقع العمل، متقبلة للتعليم، وطيبة المزاج، ومراعية لما أطلبه منها. كانت تبذل كل مافي وسعها، وتعطي كل ماعندها للدور. واختلف الأمر عند تنفيذ «جولييت والأشباح». ففي حين كانت تبدو موافقة معي على كل شيء، كانت تحتفظ بكل مافكرتْ فيه خلال النهار، ولاسيما مايتعلق بالأخطاء، وتفضي به إليَّ عندما نرجع الى المنزل ليلاً. كان دورها هو موضوع الحديث على الدوام. وجيوليتا كانت ممثلة وستبقى ممثلة، ولكنها لم تكن كاتبة في أي وقت. كان لديها أفكار شتى حول مشاعر الشخصية وأفعالها. ووجهت انتقادات عديدة تخص شخصية جولييت، وأظن أن تلك الانتقادات قد جعلتني مدافعاً عنيداً عن ابداعي. أردت أن أحمي مفهومي للشخصية، وأرادت هي أن تحمي شخصيتها. والآن أعتقد أنها كانت مصيبة في أكثر ماقالته. وأعتقد أنه كان ينبغي أن أصغي أكثر اليها.

إن جولييت، بطلة الفيلم، هي مثال المرأة الايطالية التي تعتقد بسبب تربيتها الدينية، وبسبب ماتعلمته عن المؤسسة الزوجية، أن الزواج يجلب السعادة. وحين تكتشف زيف ذلك، تعجز عن فهمه أو مواجهته، فتهرب الى عالمها الخاص، عالم الذكرى والأسطورة. ومثل هذه المرأة لاتجد من تصاحب إلا التلفاز عندما يخونها زوجها.

اختلفنا ههنا حول تفسير مستقبل جولييت. وكنت قد استشرتها تقديراً مني لقدرتها على وصف الأشخاص. ولكن عندما يتخلى الزوج عنها، اختلفنا كل

الاختلاف. كنت متصلباً في موقفي، ولكن مع الزمن أيقنت أنها كانت أكثر صواباً مني. ربما أحسست شيئاً من ذلك آنذاك. ومع أنها لم تحاول أن تبدي أيَّ استياء في موقع العمل، فإن موقفها كان يظهر حتى هناك. لم تتقصد أن تختلف معي هكذا من قبل.

لقد اعتقدت، ولاأزال أعتقد الى حد ما، أن جولييت سوف ينفتح لها العالم عندما يغادرها زوجها. سوف تُعطى حرية أن تجد نفسها. وهي تستطيع الآن أن تتطور تطوراً ذاتياً، أن تطور حياتها الداخلية اضافة الى حياتها الخارجية.

وكان رأي جيوليتا مختلفاً. سألتني: ماذا يمكن أن تفعل جولييت في تلك المرحلة من حياتها؟ لقد فات الأوان. والنساء والرجال لايستوون. إن جولييت في رأي جيوليتا لن تجد نفسها، بل ستضيع. وقالت: إنني أفرض قيم الذكر وأفكاره ومثله على شخصية أنثوية. لم تتذمر أمام الآخرين، بل في المنزل، وذلك طيلة العمل في الفيلم. ثم كفَّت عن التذمر عندما انتهى الفيلم، ولاسيما عندما لم يحرز نجاحاً. لم تقل قط: لقد قلت لك ذلك.

أرادت جيوليتا الممثلة أن تكون أكثر سحراً. وجولييت الشخصية تصبح لها حياتها الخاصة في سياق تطورها، ويترتب عليها أن تشق طريقها بنفسها. لقد رسمت أنا الشخصية التي اكتسبت الحياة في الحقيقة من خلال تلك الصور الصغيرة. وعلى هذا فأنا لم أخلق فقط مظهر جولييت كما رأيته في عين الخيال، بل خلقتُ وجودها بالذات على نحو ما.

رسمت ملابسها، وكانت ملائمة للكشف عن الزوجة الصغيرة المغدورة التي كانت ترتديها. ولم تعترض جيوليتا على الملابس المرسومة، إلا أنها وجدتها غير ملائمة عندما صُنعت. لم تكن المسألة مسألة «لياقة»، فما أرسمه هو دائماً صور كاريكاتورية صغيرة ومضحكة لاأقصد منها أن تكون لائقة أبداً. وأنا أرسم ماأراه داخل الشخصية اضافة الى ظاهرها. وكان السؤال المهم: هل كانت الملابس تُعين الجمهور على إدراك الشخصية، وتساعد جيوليتا على تحسس دورها على نحو أفضل؟

قالت هي: لا. الملابس لاتساعدها على الأداء. وأنا أعتقد أن المشكلة نجمت في الواقع عن عدم رؤية نفسها فتّانة في النسخة المظّهرة، من عدم رضاها عن المظهر الذي ظهرت فيه. كلما كانت الممثلة أصغر، كانت أكثر استعداداً لأداء دور المرأة العجوز. وحين تكون في منتصف العمر، تتمنى أن تبدو أكثر شباباً.

إن شعور المرأة بجمالها يشكل جانباً من ذلك الجمال. فحين تستحلي نفسها تبدو أحلى لنفسها وللرجال. والرجل مسؤول عن مساعدة المرأة على الشعور بأنها جميلة.

عندما كنا نعمل فيلم «جولييت والأشباح»، قلت للممثلة ساندرا ميلو: يجب أن تؤمني بجمالك، عليك أن تقفي أمام المرآة بالطول الكامل وأنت وحيدة، ومن المفضل أن تكوني عارية، وتقولي بصوت عالٍ: أنا أحلى امرأة في الدنيا. كانت متضايقة بعض الشيء، لأني قلت لها بعد ذلك: إننا سوف نضطر الى ازالة حاجبيها. وأكدت لها أنهما سوف ينموان مرة ثانية على نحو أجمل، ولكنها لم تكن سعيدة بذلك. قالت: إنها سوف تبدو كالمسخ. ومع ذلك لبَّت الطلب. ونما حاجباها ثانية من حسن الحظ.

شعرت طيلة حياتي بأن ملاكاً يتبعني، ويهزّ لي بإصبعه. إنه ملاك طفولتي، ملاكي الحارس الذي لايفارقني أبداً. لم أستطع أن أتصور هذا الملاك إلا امرأة. وهو لم يُسرَّ بي قط شأن جميع النساء في حياتي. لقد تراءى لي مرة بعد أخرى وهو يهزُّ لي بإصبعه وكأنه يقول لي: إنني لاأطبِّق مُثُله العليا. وأنا مارأيت وجهه تماماً في أي وقت.

من أكثر الأشياء أهمية هو أن يكون المخرج السينمائي ذا سلطة. وهذا أمر لم أستطع أن أتخيل تحققه معي. وأنا شاب، كنت أشعر بالخجل، وكان يصعب عليَّ أن أتصور نفسي أتكلم مع أي انسان من موقع السلطة والنفوذ، ولاسيما مع امرأة جميلة. وأنا لاأزال خجولاً، ولكن ليس حين أكون مخرجاً.

أنا دائماً خجول مع النساء. لم أرغب في امرأة عشاقها كثار، ويمكن أن تجري مقارنة بيني وبينهم، ولو في ذهنها فقط. لم أكن منافساً في السرير. أحبُّ النساء الخجولات لولا أن التقاء اثنين خجولين أمر محرج.

قد أقول أحياناً لامرأة في موقع العمل: هل مارست الحب في الليلة الفائتة؟ فترتبك، وتجيب عادة بالنفي ولو أنها ربما مارست ذلك. وأقول أنا مامعناه: اذاً ضاعت ليلتك سدى.

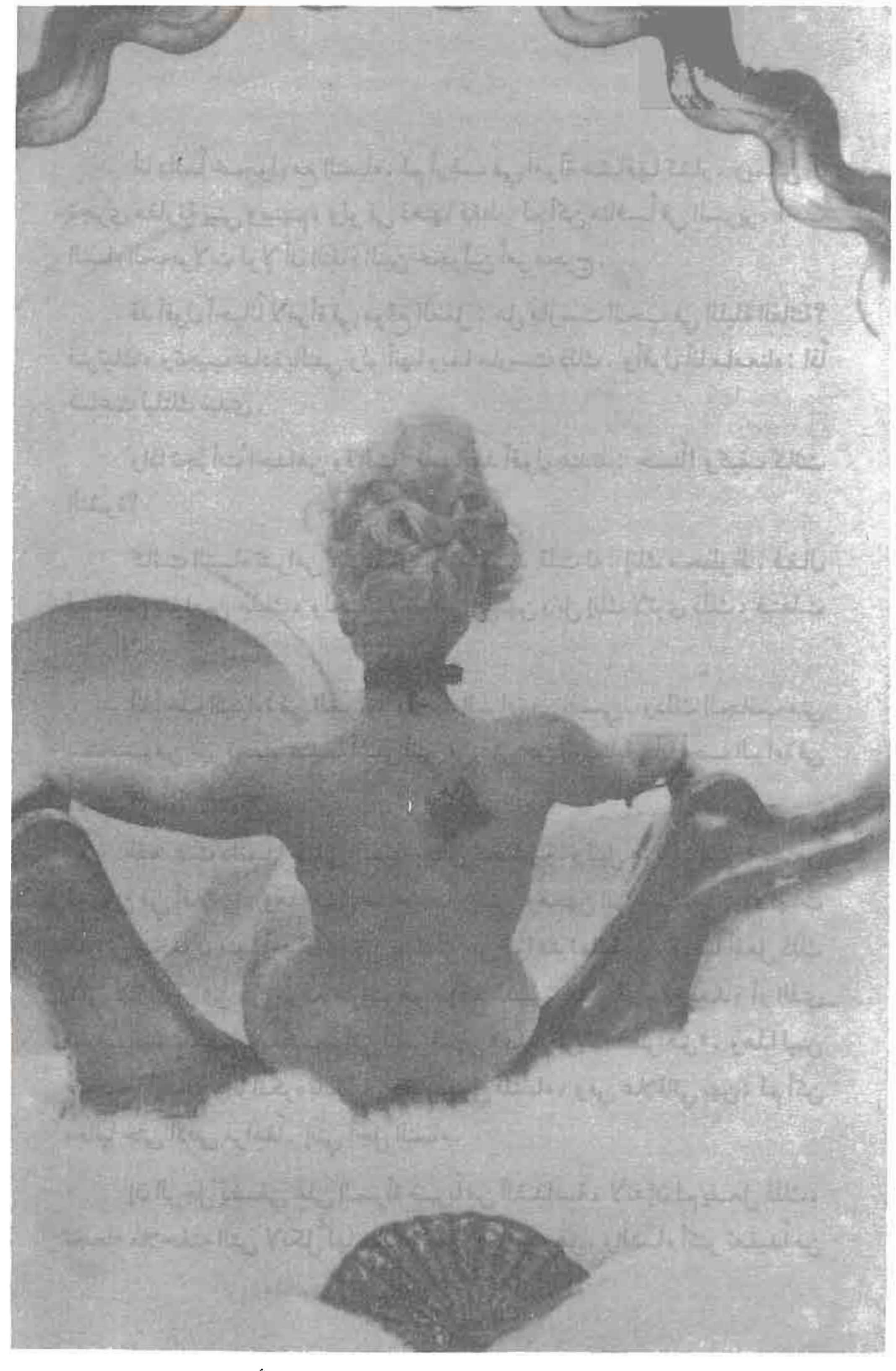
واذا تجرأتْ احداهن وقالت: نعم، قد أقول عندئذ: حسناً! وكيف كانت النشوة؟

كانت النساء تترامى على مارشيلو دائماً. قلت له: إنك محظوظ. فقال لي: إنهن يترامين عليك، ولكنك لاتقبض عليهن، بل إنك لاترى ذلك، فتفلت منك الأمور.

أنا أحب البراءة في المرأة، وأحب البراءة في نفسي. وذلكَ الجانب مني يستجيب من غير تحفظ عندما أشعر أنني في غنى عن الحماية. أنا أحب البراءة في أي شخص يتصف بها.

لقد كنت دائماً أخشى النساء بعض الخشية. وقيل مراراً: إنني أحط من قدرهن في أفلامي. وهذا ليس صحيحاً. إنني أرفعهن الى مستويات الآلهات اللواتي ينحدرن منها أحياناً. إنهن يسقطن عن قواعد تماثيلهن. وإنما أفعل ذلك لأني لاأزال أراهن من موقع مواتٍ هو موقع الصبي الذي لم يبلغ بعد، أو الذي قارب البلوغ. كتب بعضهم أني أنظر اليهن «على طريقة المراهق». وهذا ليس صحيحاً أيضاً، وأنا أنكره بالكلية. ففي فهمي للنساء، وفي علاقاتي بهن، لم أكن مُغَالياً حتى أُدعى مراهقاً. إنني أُجلُّ النساء.

إن الرجل يضفي على المرأة ضرباً من القداسة، لأنه إن لم يفعل ذلك، تجعله ملاحقته التي لاتكلُّ لها مغفلاً حتى في عينه هو. والنساء أكثر تعقيداً من



ساندرا ميلو تنزلق عارية الى مسبح المنزل في «جولييت والأشباح» (١٩٦٥)

الرجال بما لايقاس، تماماً مثلما هو الجنس أكثر تعقيداً بالنسبة إليهن. أنا أُظهر دائماً مدى بساطة الرجال، ولكن تشخيصي لهم لا يشعرهم بالهوان. أما النساء فهن أكثر حساسية بكثير، وكثيراً ما يستأنَ من الطريقة التي أُظهرهن بها على الشاشة.

بعد نحو خمسين عاماً على زواجي من جيوليتا، لم أشعر قط أنني فهمتها تماماً. أعتقد أنني فهمتها كممثلة، وكشريكة لي في العمل. يمكنني أن أتنبأ بما ستفكر فيه وتفعله. وأستطيع أن أتفهم جيداً استياءها وتقطيبها ونوبات غضبها، وأن أتصرف حسبما أشاء في أدائها من أجل ماأقرر أنا كمخرج أنه أفضل للفيلم، وأن أتغلب على أي مقاومة تبديها حيال تفسير الشخصية. ومن ناحية أخرى، يمكنني كمخرج وكاتب أن أتعلم منها كممثلة، وأن أكيِّف الشخصية التي تصورتها مع تمثيلها. تعتقد هي أنني أفعل ذلك حتى أرضيها، أو حتى أهدئها أحياناً. وأنا لاأفعله إلا عندما تكون مصيبة، وهذا لايحدث دائماً بل في أغلب الأحوال. إن جيوليتا محترفة، والأهم من ذلك هو حدسها البريء العجيب. يمكن أن تجيز للعواطف أن تتحكم، وعندما تتحرك أعماقها تمتح من معين لاينضب يؤثر فينا كلنا. لاأحد يستطيع أن يكتب ذلك الجانب على الورق.

كرجل مع امرأة، أشعر أحياناً، كأنني عجينة في يديها. وفي منزلنا تستطيع جيوليتا أن توجهني في سهولة. إنها غامضة ومفاجئة مثلما كانت يوم التقيت بها.

من يحب النساء يظل شاباً، ومن يظل شاباً يحب النساء. كلا القولين صحيح. فالحب يبقيك شاباً. وهذا ينطبق على الشباب. فالكبار الذين يتاح لهم أن يظلوا مع الناشئة يحتفظون بالشباب. تجري بينهم عملية نقل دم، هي بالنسبة الى الشبان عملية امتصاص دماء.

قال لي كنج فيدور: إنه يحسد المخرج جورج كوكور على لوطيته التي لاتسمح لبطلات أفلامه أن يجتحنه بالفتنة الجنسية. فهو يستطيع أن يبقى بارداً ومسيطراً على نفسه. وكان فيدور يتأثر بانجذابه الى كثير من ممثلاته أشد التأثر

بحيث كان يضطر الى مقاومة غريزته حتى لاتلهيه عن عمله، وحتى لايستسلم للاغراءات التي تستخدمها الممثلات لحمله على تلبية مطالبهن، وهي مطالب كثيراً ماكانت مخالفة لأفضل مصالح الفيلم، وأحياناً لأفضل مصالحهن أيضاً.

كنت أجد نفسي منهمكاً في العمل جداً بحيث أكون في الغالب غافلاً تقريباً عن الممثلات العاريات قربي.

تمنيت لو التقيت مي ويست Mae west. لقد أُعجبت بها غاية الاعجاب. كانت رائعة. كانت تبدو دائماً مضادة للجنس لأنها كانت تجعل من الجنس نكتة، وتضحكك، وهذا مضاد للشهوة. أعتقد أن العمل، في حقيقة الأمر، هو الجنس بالنسبة لها. ويبدو لي أن مهنتها كانت كل شيء، وإن اهتمت كثيراً بالأنا. ومن المرجح أنها لم تكن تجد وقتاً للجنس. فالمرء لايستطيع أن يعمل كل شيء في الحياة. واذا امرأة اختارت أن تنال الجنس في حياتها، فلابد لها أن تقضي وقتها تتزيَّن حتى تجعل نفسها جذابة. واذا اختارت مهنتها، فهي تستثمر وقتها وطاقتها هناك. ولقد انجذبت أنا شخصياً على الدوام الى النساء اللواتي لاينفقن وقتاً طويلاً وجهداً كبيراً على مظهرهن.

ذات مرة كنت أنوي السفر الى الولايات المتحدة، فكتبت رسالة الى مي ويست عبَّرت لها فيها عن رغبتي في لقائها. كتبت الرسالة عدة مرات، ولكن لم أضعها في البريد. لذلك ليس مستغرباً أن لاتجيب. من الصعب أن تعرف ماتقول لمن كان له دور في حياتك، ولكنه لايعرف أنك موجود. أشعرتني الكتابة اليها بأنني مازال ذلك الولد الصغير في دار السينما في ريميني. كانت تبدو ضخمة على الشاشة. ولكني سمعت أنها كانت في الحقيقة صغيرة جداً، وتنتعل على المنصات حذاء عالي الكعبين جداً. كان وقوفي معها سيبدو غريباً وأنا أخفض عينيَّ للنظر اليها. كثير «من الحياة وهم». وإني لأتساءل إن كان عندها حقاً مرآة على السقف فوق سريرها...

أردت أن أعرض عليها دوراً في أحد أفلامي. كنت سأكتب دوراً من أجلها خاصة، كنت سأكتب فيلماً خاصاً بها.

كان المنظر الجميل للمرأة التي تحب الطعام يحركني دائماً، يحركني جنسياً. ثمة ترابط في نظري بين المرأة التي تحب الطعام والمرأة التي تحب الجنس. المرأة التي تحب الجنس مثيرة للرجل. ولعل هذا هو سبب اهتمامي بالنساء السمينات. إن المرأة التي تلتزم حِمية، وتقتصد في أكلها، تبدو معتدلة وبخيلة في كل شيء. والمرأة التي تتلذذ بالطَعام حقاً لايمكنها أن تتظاهر.

تُضطر أحياناً الى احماء مخيلتك على النحو الذي يُحمي به الرياضي عضلاته عندما يريدها فجأة أن تكون على أحسن حال. وذلك يشبه تمارين جمباز ذهنية.

أمارس ذلك بالرسم. فالرسم يساعدني على رؤية العالم. وهو يضاعف القدرة على الملاحظة، ولاسيما حين تعرف أنك سوف تعيد انتاج مارأيته وماليس حاضراً. إن الرسم يطلق مخيلتي.

لقد سمعت أن هنري مور كان يعتقد أنه كان يرى أكثر، ويلاحظ أكثر حين كان يرسم. وهذا مايحدث معي حين أرسم. ولايعني ذلك أنني أظن نفسي هنري مور، إلا أني أستطيع أن أطور شخصية من خلال رسم تلك الشخصية. إن الرسم هو الخطوة المفتاحية الأولى، أما العثور على الممثل المناسب للرسم فهو الأصعب. وأبحث حتى أجد من يجعلني أعتقد أنه رسمي. وهذا ربما يصح على كل دور باستثناء دور جيوليتا. إن قبضتي محكمة على شخصيتها، وأغضب إن خرجت على الشخصية، أو الشخصية التي تخيلتها لها بالأحرى، وأنا لاأغضب مثل ذلك الغضب أبداً على أي ممثل آخر.

السينما فن، وليس في قولي هذا تنازل بل يقين. السينما تتساوى مع الفنون جميعاً. إنها واحد منها. وأنا لاأراها شبيهة بالأدب، بل بالرسم الفني الذي وُلدت منه.

إن الرسام يترجم لنا رؤياه، وهي نظرة الى الحقيقة الشخصية لانسان ما، وهذا ماأعتبره حقيقة مطلقة، ويمكن أن تكون أصدق حقيقة. إن ترجمة رؤياي هي ماأحاول القيام به على الشاشة التي هي قماشتي. يعجبني فان كوخ. فحقل القمح مع الشمس القاتمة هو حقله لأنه الوحيد الذي رآه. والآن أصبح لنا لأنه مكننا جميعاً من رؤيته.

أنا لاأعمل الفيلم إلا من أجل نفسي مثل الرسام، ولاأعرف كيف أعمل شيئاً آخر. ثم آمل أن يحتاج الناس الى رؤياي، ولو أنها رؤيا غالية. فلقد استثمرت أموال المنتجين للانفاق على الفيلم، ومن يأخذ مال الآخرين عليه أن يثبت أنه ليس لصاً.

لقد حسدتُ الرسام في بعض الأحيان. ولما زارني بالثوس Balthus قال: إنه يحسدني لأني أصنع فناً متحركاً. غير أني حسدته لأنه يستطيع أن يعمل طيلة الوقت، وهو لايحتاج إلا الى الألوان والقماش وبعض الحساء.

حين يريني الناس رسومي القديمة لاأتذكر في أكثر الأحوال أني عملتها، مع أني أستطيع دائماً التعرف الى أعمالي. أعرف أنني قد عملتها حتى لو نسيت ذلك. والفارق يكون عادة بين عمل تعمدت القيام به من أجل غاية، وآخر أنجزته على عجل من أجل التدريب.

عند توزيع الأدوار، أو الكتابة، أو في الفترة السابقة للانتاج، يبدو أن يدي ترسم وحدها أحياناً. في تلك اللحظات أرسم صدوراً أنثوية ضخمة على الأرجح. والشيء الآخر الذي أعبث في رسمه عادة هو مؤخرات نسوة بالغات الضخامة، وعصافير صغيرة وحمير. إن معظم النساء اللواتي أرسمهن في كراسة الرسم الأولى يظهرن كأن ثيابهن تتمزق عنهن، إن كن يرتدين أي ثياب.

لاأعلم رأي الطبيب النفساني في ذلك، ولكني على يقين أن لديه مايقوله، لأن تلك الرسوم تغطي كل شيء، ولاسيما الجنس. لاأعتقد أن في اهتمامي شيئاً عميقاً، بل هو يقتصر على الظاهر. وعيت النساء في مرحلة مبكرة جداً من العمر، قبل أن أستطيع الكلام، وكنت شديد الاهتمام باختلافهن عني.

وجدت متعة في صور أجساد النساء حتى قبل أن يكون لديّ كلمات أصف بها ماكنت أراه. إن الأطفال الصغار يتاح لهم أن يروا نساء عاريات في مرحلة التكوين لأن بعض النساء يتساوى عندهن عدم القدرة على النطق مع عدم القدرة على الرؤية وعلى الاحساس الجنسي. بعد ذلك يغدو عسيراً أن تلمح جسد امرأة عارية.

عندما صرت أخرج وحدي مع أترابي، كنا نذهب الى الشاطىء ونشاهد المصطافات من شقراوات المانيا، ونساء اسكندينافيا اللواتي قصدن الشمس. كان بالامكان رؤية الكثير هناك، ولكن لو استطاع أحدنا أن يختلس النظر الى أكواخ تغيير الملابس لكان أفضل.

أعتقد أن الحياة فيها أكثر مما نعرفه الآن وأكثر مما سنعرفه في أي وقت قادم. إن عالم المجهول يشمل ماهو ديني وصوفي ونفسي وكل مايخص المعجزات والقضاء والقدر والمصادفة. وأعلم أنني ضُحك عليَّ، وسُخر مني أحياناً لانفتاحي على كل شيء من الألف الى الياء، ومن علم التنجيم الى مذهب زِن Zen ، ومن يونغ الى لغة الأرواح المستحضرة، والكرات البلورية، ولكن ماتعدُ به العجائب يفتنني، فلا يثنيني ضحك الضاحكين و لاسخرية الساخرين.

دعهم يعيشوا منغرسين في الأرض، أولئك الذين يعتقدون أن كل شيء ينبغي أن يكون له تفسير علمي واقعي. لاأرغب في معرفة من لايستطيع أن يقول: تخيل ذلك! في سياق الاستجابة لظاهرة مثيرة للرهبة وغير مفسَّرة. إن التفكير الرغبي هو أهم أنواع التفكير. ولقد تقدم الانسان لاعتقاده بأن ماحقق من معرفة ليس نهاية المطاف.

عندما كنت أعدُّ «جولييت والأشباح» اغتنمت فرصة الذهاب الى جلسات استحضار الأرواح، وزيارة الوسطاء، واستشارة قراء بطاقات الحظ. كانت بعض البطاقات جميلة جداً. جمعت بعضاً منها، وأعلمت الناس أنني أجري بحثاً. ويبدو هذا خلاف مايمكن أن أقول، اذ أنني أهتم بما يفكر فيه الناس. كنت أحتاج

الى اجراء دراسة حول الظواهر النفسية، وكان ذلك ذريعة أيضاً لتكريس وقت لأمر طالما تُقْتُ الى القيام به. وهكذا كان بحثي أشمل، ولم يتوقف عندما أُنجز الفيلم. كان ذلك اهتماماً بالسَحَرة والعرافين والمشعوذين، وهو اهتمام بدأ عندما كنت طفلاً في ريميني، واستمر طيلة حياتي كلها.

أظن أن هناك أناساً «حسَّاسين» يستطيعون أن يدركوا، وأن يتواصلوا أيضاً مع أبعاد خارج نطاق الحواس المعروفة. وأنا لست واحداً منهم، ولاأعتقد ذلك مع أنني عشت تجارب وتخيلت أشياء غير عادية. كنت قبل أن أنام أقلب السرير رأساً على عقب في خيالي، مثلما كان يفعل ليتل نيمو في القصص المصورة، وكنت أضطر الى التمسك بالسرير خوفاً من السقوط على السقف. وكنت أستطيع أن أجعل الغرفة تبدو وكأنها تغزل في زوبعة. وحين كنت أتخيل ذلك كنت أخشى أن لايتوقف، ومع ذلك لم أستطع مقاومة اغراء تكرار المحاولة.

لم أخبر أحداً بذلك. خشيت أن يظن الناس أني جُننت. لقد رأيت وأنا صبي في ريميني وجامبيتولا ماحدث لأطفال مصابين بأمراض نفسية رفضوا أن يُحجر عليهم في أحد الأمكنة. كنت لاأجرؤ على سؤال الأطفال الآخرين إن كانوا عاشوا تجارب مماثلة. إن الصغار يمكن أن يكونوا أقسى من الكبار. ولم أكن لأقبل أن يرى أحدهم الامبراطور فيلليني بلاملابس.

إن مواجهة أشياء زائفة لاتعني أنه لاتوجد حقيقة في اللاحقيقة. وهذا يشبه عدم القدرة على الايمان بدينك لأنك تعرف كاهناً أو راهبة لايستحق أي منهما احترامك.

كان انشغالي بالمجهول الذي لايُعلَّل سعياً الى اكتشاف، لا لأني كنت معتقداً بأنني سأجد أجوبة، بل لأني كنت باحثاً عن أسئلة. فما يثير في الحياة هو مالايُعلَّل.

من الأفلام التي كنت أودُّ أن أعملها فيلم يقوم على سيرة بنفينوتو شيلليني Benvenuto Cellini الذاتية. فهو لم يكن شخصية خرافية فقط، بل اختبر

لقاء خارقاً معجزاً رأى فيه رؤى شبحية مرعبة في مدرج روما القديم Coliseum استحضرها في الليل أحد المتصوفة. كم كان سيبدو هذا المشهد رائعاً في فيلم! وكان سيبدو مقنعاً جداً لأن شيلليني بقي متشككاً حتى حدث له ذلك.

قدرت دخلي بعد «جولييت والأشباح» فبلغ، بعد حساب النفقات، نحو ١٥٠٠٠ دولار. وسوَّغت ذلك لنفسي لأني لم أكن سأكسب أي مال خلال الأعوام التالية من أجل تطوير مشروعات جديدة. ربما لم يكن تقديري صحيحاً، غير أن الحكم التالي بأن الضرائب المستحقة عليَّ مقدارها ٢٠٠٠٠٠ دولار كان حكماً جائراً للغاية أظهرني كالمجرم. أظن أن نجاح أفلامي في السنوات الفائتة قد جعلني أبدو للعالم ولجامع الضرائب في روما من أصحاب الثروات. لقد اختلطت الوفرة والسرف في بعض انتاجي بحياتي الشخصية. ففي «جولييت والأشباح» ظن الناس أن المنزل الذي استخدمته منزلاً للغني كان منزلنا. حاولت استخدام منزلنا ولكنه لم يكن وافياً بالغرض، ولم يلاحظ أحد أن استخدام منزل أفضل كان أمراً جوهرياً. كان أيسر عليَّ اعتبار المنزل أقل استحقاقاتي من أن أُقرَّ بأني وضعت كل امكاناتي من أجل امتلاك منزل، وأني كافحت أعواماً لبلوغ هذه الغاية، وأننا عشنا أعواماً مع عمة جيوليتا. لقد خمنت الصحف أني قد أودعت الملايين في مصارف سويسرا، والصحف يمكنها أن لاتذكر اسم المصادر التي تستقي منها المعلومات، وتلفق اتهامات غير مسؤولة. لاسبيل الى اثبات أنك لاتملك حساباً في سويسرا، وسبب ذلك هو أن الكثير من الناس يسرهُّم اخفاقك. إن ساقيْ الشائعة أطول من ساقيْ الحقيقة.

تُفْرض الضرائب من أجل معاقبة أولئك الذين يجمعون كل أموالهم في سنة واحدة، ثم لايجمعون أي مال في السنوات الأخرى، لأن عليهم الاعداد للأعمال القادمة، وبعد ذلك بيعها لمنتجي الأموال على نحو ما. وهذا نظام غير عادل أبداً بالنسبة الى الفنان الذي قد لايحرز نجاحاً اقتصادياً إلا على فترات متباعدة، وقد لايحرز هذا النجاح إلا مرة واحدةفي حياته. لم أعرف لمن أقدم احتجاجي.

كانت احتجاجاتي عديمة الجدوى، وعوقبت عقاباً جائراً، وعوقبت جيوليتا أيضاً. كانت تفخر بالشقة الأولى التي امتلكناها، ثم أُرغمنا على بيعها، وانتقلنا الى شقة أصغر في جادة مارجوتا. كانت تجربة مخزية شاركنا فيها العالم. رفضت جيوليتا أن تخرج. وكتبت الصحف والمجلات قصة تهرب فيلليني من دفع الضريبة، وكتبت القصة في بلدان أخرى بما فيها أميركا - أميركا خاصة. ولم أرغب أنا في الخروج من الشقة أيضاً، ولكني اضطررت، اذ كان عليَّ أن أنفذ فيلمي التالي. وعلمت أن عليَّ أن أخرج الى الناس رأساً، وأواجه النكات البذيئة، وعبارات التعاطف، وإلا فاتني القيام بذلك. كان ينبغي أن أتصرف تصرف من نالوا منه مالياً، وأن لاأظهر ذليلاً. إن بعض مشاهير السينما الايطالية قد وجدوا، تلافياً لمثل هذا الوضع، أن المخرج هو التخلي عن المواطنة الايطالية وعدم دفع ضرائب على الاطلاق. وكان هذا حسناً جداً، أما أنا فما كان يمكن أن أفعل ذلك مطلقاً.. مطلقاً.

أنا ايطالي. أنا مواطن روما، أو أني انسان بلاوطن. لم تضطهدني ايطاليا، بل واحد أو أكثر من العاملين المستائين مني في دائرة الضرائب. لعلهم لم تعجبهم أفلامي. فقالوا: دعونا ننل من فيلليني! حسناً! لقد فعلوا ماأرادوا.

كان «رحلة ج. ماستورنا» هو مشروعي التالي. لقد تمنيت زمناً طويلاً أن أقدر على صناعة هذا الفيلم. وهو الفيلم المعروف بأنه لم يتحقق.

خطرت لي الفكرة أول مرة نحو عام ١٩٦٤ في طائرة وهي توشك أن تهبط بنا. كان الفصل شتاء في نيويورك، ورأيت رؤيا مفاجئة عن تحطمنا على الثلوج. ومن حسن الحظ أنها كانت مجرد رؤيا، وهبطنا من غير أن يحدث لنا شيء.

في أواخر عام ١٩٦٥ أرسلتُ الى دينو لورنتيس مخططاً عملته لفيلم جديد، الشخصية الأولى فيه عازف الفيولنشيلو Violincello: ج. ماستورنا. يسافر هذا العازف بالطائرة لأداء حفلة موسيقية، وفي أثناء الرحلة تواجه الطائرة عاصفة ثلجية

وتضطر الى هبوط طاريء. تهبط الطائرة سالمة قرب كاتيدرائية قوطية أوحت بها كاتيدرائية كولونيا التي أصرّ توليو بينللي على أن يريني إياها ذات مرة. يسافر ماستورنا بالقطار، ويختار مايظهر كأنه مدينة المانية - مستوحاة من كولونيا أيضاً- حتى يصل الى فندق على الطريق العام. وفي الفندق حانة، وفي الشارع تجري أحداث غريبة ومهرجان قوطي. يشعر ماستورنا بالضياع وسط الحشد. ولايستطيع أن يقرأ اللافتات لأنها مكتوبة بلغة غريبة. يصل الى محطة قطار، فيجد القطارات تضاهي في حجمها المباني، فهي إمّا قد تضخمت وإما أنه قد انكمش. ثم يرى ماستورنا صديقاً له، فيشعر بالسعادة برهة من الزمن، ولكنه يتذكر أن الصديق الذي رآه حياً كان قد مات منذ بضع سنوات. ويخطر له أن الطائرة ربما تحطمت. هل هو ميت؟

وحين تقبَّل فكرة موته، زايله الخوف، كما يتوقع أن يحصل. تبدد كل شيء، فلاصراع ولاتوتر ولاكروب ولاألغاز بعد الآن. يشعر بارتياح، فالأسوأ قد انتهى، وماكان ذلك بالأمر السيىء جداً.

يكتشف ماستورنا كوناً بديلاً من مثل ماتصور قصص الخيال العلمي. ويستطيع أن يرى ثانية ليس فقط أبويه وجدَّته، بل أن يلتقي جدَّه الذي لم يعرف، وأبويْ جدِّه اللذين ماتا قبل أن يُولد بزمن طويل. وفي هذا اللقاء يتعلق ماستورنا بهم تعلقاً شديداً.

ويزور في الخفاء زوجته لويزا.

إن اعطائها الاسم ذاته الذي لزوجة جيودو في «ثمانية ونصف» لايرجع الى كسلي عن التفكير في اسم آخر، بل الى طريقة تفكيري في الشخصية، وهي طريقة أسهل وأكثر طبيعية.

يجد ماستورنا لويزا سعيدة مع رجل جديد، وتبدو أنها قد نسيت تماماً فقدانها اياه. وحين يراهما في السرير معاً لايصدمه ذلك. إنه لايبالي بتاتاً، ولكن مايصدمه هو لامبالاته.

إن العامل المهم الذي حال دون صناعة الفيلم كان مرضي في عام ١٩٦٦ . وربما مرضت لأنني تخوفت من المهمة، أو شعرت بأنني لست أهلاً لها . أعدَّت المواقع، وأستؤجرت الناس، وأنفقت الأموال، ولكنني كنت عاجزاً عن متابعة العمل . عانيت وهناً عصبياً حاداً ومتفاقماً لابسبب حاجتي الى تجاوز مافعلته سابقاً فقط، بل بسبب المجادلات العادية، والموهنة دائماً، مع المنتجين . فكرت في أن امتناع تنفيذ الفيلم عليَّ ربما كان يقتلني . ومهما كان السبب، فإني ألفيت نفسي في المشفى في مطلع عام ١٩٦٧، وكنت على قناعة بأن مرضي مميت .

بدأت أشعر بالمرض في شقتنا الواقعة في مارجوتا . كنت وحدي، اذ كانت جيوليتا خارج البيت . أتذكر أن حالتي كانت من السوء بحيث وضعت ورقة على الباب أحذر فيها جيوليتا من الدخول . فرغم تعاستي البالغة كنت عقلانياً جداً بحيث فكرت فيما كان سينتابها من ذعر ورعب وحزن لو دخلت وحدها ووجدتني جثة هامدة . لم أستطع أن أوفر عليها الكثير من الأشياء، غير أن هذا الشيء كان بالامكان اعفاؤها منه . تخيلتها حين تعثر عليَّ ميتاً . كان صعباً أن تستعيد عافيتها لو شاهدتني على تلك الصورة . كنت دائماً أفكر فيها كعصفورة صغيرة، رقيقة، غير مهيأة مطلقاً لمواجهة مشقات هذا العالم، ومع ذلك كانت، من نواح عديدة، قوية، وقادرة على النجاة من بر دالشتاء .

وأنا في المشفى أيقنت حقاً أنني كنت أحتضر . كنت أشعر بآلام شديدة في صدري، والأسوأ من ذلك هو أني فقدت أحلامي وخيالاتي . لم يبق إلا رعب الواقع .

حاولت الانتقال بالخيال الى مكان آخر أكثر ملاءمة لي، إلا أن الواقع كان قوياً جداً . وخوفي الذي تمنيت التخلص منه أحكم قبضته الشاملة على عقلي . عرفت أني غير مستعد للموت . هناك الكثير من الأفلام التي كان عليّ أن أصنعها . حاولت أن أصنع واحداً في ذهني على نحو متقطع . لم أكن قادراً حتى في أحسن الأوقات على أن أتصور مجمل فيلم من أفلامي كما سيكون في آخر الأمر قبل

الشروع في التصوير. وفي هذه المرة، عجزت حتى عن ابداع جزء من فيلم، عجزت حتى عن تسلية نفسي. وبما أني كنت محروماً من ملاذي، من حرم أحلامي يقظتي، شعرت أني عارٍ ومكشوف ووحيد. ولما أخذت أتلقى رسائل عاطفية وزيارات أيضاً من أناس كانوا ساخطين عليَّ وأنا معافى أيقنت أكثر أن النهاية قد دنت.

إن الاقامة في المشفى تحولك الى مرتبة شيء من الأشياء، ليس بالنسبة اليك طبعاً، بل بالنسبة الى الآخرين. فهم يتحدثون عنك مستخدمين ضمير الغائب وأنت حاضر.

ومهما يزرك زائرون وأنت مريض، ومهما يهتم بك مهتمون، تظل وحيداً. إنه الوقت الذي تُرغم فيه على أن تكتشف إن كنت رفيقاً جيداً أم لا.

إن رتابة الأيام المديدة معذبة، ومع ذلك فالضجر هو ماترجوه، ولسوف يأتيك بالضجر يوم آخر. وماتخاف منه فيه الكثير من الدراما. تستحوذ على عقلك أفكار الموت، موتك أنت، لاموت شخصية في أحد أفلامك، ولاتتمكن من السيطرة على أفكارك تلك. تغدو ضحية عقلك. إن أحداً لايستطيع أن يعذبنا مثلما يمكن أن نعذب أنفسنا.

الأمر الرهيب هو عدم تشخُّص المرض. فالأصحاء لايعرفون مايفعلون إن حضر. إنهم يجلبون الفواكه والبسكويت، ويرسلون من الورد مايملأ الغرفة حتى لاتستطيع أن تتنفس. ومن سوف يسقي كل ذلك الورد؟

لما كنت في المشفى جلبوا بالونات لرجل مصاب بنوبة قلبية شديدة. بقيت الصورة في خيالي. كان مستلقياً هناك، وكان من الصعب التأكد إن كان يتساءل عن سبب احضار البالونات، أو إن كان عرف أنهم قد جلبوها. ومافعلوا ذلك إلا لأنهم لم يعرفوا مايفعلون، وشعروا بالحاجة الى فعل ما. وعلى الطريق التقوا بائع بالونات.

حين تبلغ برزخاً بين الأفلام والواقع لم تُنقل اليه بالطائرة بل بالحقنة، تبدو لك الراهبات اللواتي يخدمنك مثل أشباح سوداء في الليل، بل مثل القتلة، أو الخفافيش التي تأتي من أجل دمك في أسوأ الأحوال، أو من أجل عينة من بولك في أحسنه. تخيلتُ عينةمن البول تجرُّها في جالونات مجموعات من العمال. إن عالم المرء يغدو مبسَّطاً، وأفقه يضيق. تقلُّ أهمية العالم الكبير قياساً الى جدران غرفتك، وتقلُّ أيضاً اهتماماتك في عالمك الذابل. وفجأة تتحول الى مبرر لمناسبة اجتماعية كبيرة عندما يجتمع معارفك بابتهاجهم القلق المتكلف بغية القاء النظرة الأخيرة عليك. وتفهم من نظراتهم أن سيئاتك ممحوة. والفواكه المتدفقة القابلة للفساد. تفسد، شأن الورد الذي يذوي ويموت. وترى مستقبلك في مرأى الأوراد المحتضرة.

رأيت في عين الخيال موكب أفلام هاربة رغبت في تنفيذها ولكن لم أفعل. ولدت في خيالي فجأة، ولدت مكتملة بلا صراع. وبدت كاملة وأفضل من أي شيء عملته. وكل شيء كان ضخماً، وذا أبعاد ملحمية، وألوان رائعة. كانت مثل الأحلام التي تشعر أنها دامت طويلاً. في حين لم تدم إلا بضع دقائق في الحقيقة.

تمنيت أن استعيد عافيتي لأعمل كل ماقد نويت أن أعمله وأكثر. ولكن حالما استعدتها سمحتُ لكل شؤون العيش الدنيوية أن تتدخل.

لايهدأ بالك ثانية أبداً بعد دخولك مشفى لمرض خطير، أو لحالة أزمة. هناك ترغم على مواجهة فنائك، وتصبح أكثر خشية من الموت، وأقل خشية منه في آن معاً، ولكنك تتغير. إن للحياة قيمة أعظم، غير أنك تفقد روح البهجة. لاشك في أن المرض الخطير قد ينتزع منك بالفعل بعض الخوف من الموت، وذلك لأن الموت يمثل المجهول المخيف، وحين تقرب منه ذلك القرب لايبقى غريباً تماماً.

لقد بينت لي مناوشتي القصيرة مع الموت شيئاً واحداً هو شدة رغبتي في أن أعيش.

- ١٢ -

# قصص مصورة ومهرجون وروائع أدبية

إن ظروف العجز قد تكون عظيمة الفائدة، فعدم امتلاك كل شيء يوسع آفاق الابداع والتخيل، وهذان يطلقان امكاناتك كانسان أكثر مما يطلقان امكاناتك كمدير ميزانية. لم أحسد الأميركيين قط على مواردهم، لأن مالم نمتلكه هو الذي حفز ابداعنا.

أتذكر في هذا الصدد مسرح الدمى الذي مُنح لي وأنا صبي. لقد بدا لي من أكثر الهدايا التي لاتصدق في العالم، وأروع مسرح للدمى. كان يمكن بالطبع أن يكون أغلى، وأن يكون مكتملاً- مع مجموعة من الدمى الرائعة الأزياء- ومن ثم أتوقف هناك، وأبتكر قصصاً تناسب تلك الشخصيات ليس غير. وبدلاً من ذلك، اضطررت الى تصميم أزياء خاصة بي، وتُركت لي حرية خلق تلك الشخصيات التي لاءمت خيالي. ولما تعلمت صناعة أزياء الدمى هذه علمت أنني أملك موهبة فنية غضة. لم يكن عندي العدد الكافي من الدمى لتمثيل ماعندي من القصص لها، لذلك تعلمت كيف أصنع مزيداً من الدمى. ومن وجوه الدمى، أدركت أهمية الوجوه التي أدمجتها في أفلامي فيما بعد.

لقد سكنت أنا ودُماي معاً في عالم خاص وكلي، عالم لايملكه سوانا، ولاحدود له إلا حدود الخيال.

إن جانباً من عالم الخيال قد جاء من القراءة. أحببت القصص الشعبية المصورة أيام الشباب من مثل «تنشئة أب» و« القطة فيلكس»، ولكني قرأت كتباً

أيضاً. ومن الكتب المفضلة عندي كان كتاب «ساتيركون» Satyricon للنبيل الذي عاصر نيرون: تايتوس بترونيوس Titus Petronius. وهذا الكتاب لم يصل الينا كاملاً، لذلك فإن بعض القصص فيه بلانهايات، وبعضها بلابدايات، وبعضها لم يبق منه إلا منتصفه، ولم يزدني ذلك كله إلا فضولاً واهتماماً.

لقد فتنني المفقود من القصص أكثر من الموجود. كانت الأجزاء المتبقية من القصص تدفع خيالي الى التحليق.

تصورت أحفادنا في عام ٤٠٠٠ يعثرون على قبو مطمور يحتوي على فيلم من أفلام القرن العشرين مفقود منذ زمن طويل، وعلى معدات عرضه. يعرب أحد علماء الآثار عن أسفه عند معاينة مايدعى «ساتيركون فيلليني»، ويقول: يبدو أن الفيلم بلا بداية ولاوسط ولانهاية. وهذا أمر غريب جداً. أي رجل كان فيلليني هذا؟ ربما كان مجنوناً.

حين تختار موضوعاً مثل «ساتيركون» لفيلم، تكون كمن يكتب قصصاً علمية متخيلة. فبدلاً من أن يسلط الفيلم الضوء على المستقبل يسلطه على الماضي. إن الزمن الغابر لايقل غرابة عن المستقبل المجهول.

كانت الفائدة عظيمة من صناعة أفلام تاريخية أو خرافات لاتمت بصلة إلا الى الخيال. فلقد أتاح لي ذلك استكشاف عوالم متخيلة من غير أن أتقيد بالحاضر، وألتزم قواعده. إن تصوير أحداث الحاضر يحول دون تحويل الجو، ومكان الحدث وزمانه، والأزياء، وأنماط السلوك، اضافة الى وجوه الممثلين. أنا لاأهتم بالحبكة والواقع إلا بقدر مايخدمان المخيلة. غير أن الواقع، أو وهم الواقع بالأحرى، ضروري للمخيلة، وإلا لم يستطع المشاهد أن يتعاطف أو يتقمص.

أُظهر في فيلم «ساتير كون» زمناً قصياً جداً عن زمننا بحيث يصعب علينا أن نتخيله، ومع أن الحياة في روما القديمة هي تراثنا، فان من المستحيل أن نعرف كيف كانت تلك الحياة في الواقع. كنت وأنا صبي أملأ الفراغات في «ساتيركون»

بقصصي الخاصة. ولما دخلت المشفى، عاودت قراءة بترونيوس، فأتاحت لي الفرار من الوسط الرتيب الكئيب الذي كنت فيه، ومزيداً من التأمل. كنت مثل عالم آثار يجمع أجزاء مزهريات قديمة، ويحاول أن يخمن أشكال الأجزاء المفقودة. إن روما نفسها تشبه مزهرية قديمة مكسَّرة ماانفكت تُرمَّم حتى تبقى ملتئمة، إلا أن أسرارها التليدة تظل محتفظة باشاراتها الخفية. إنني أرتعش عندما أفكر في أديم مدينتي، وفي المدفون تحت أقدامي.

لقد كتب بترونيوس عن أهل زمانه بلغة يمكن أن نفهمها الآن، وأردت أنا أن أستعيد قطع الفسيفساء التي سقطت وضاعت. وماضاع هو الذي راقني، لأنه أتاح لي فرصة مَلْئه باستخدام خيالي، ومكنني بالفعل من أن أصبح جزءاً من القصة، ومن الرحيل الى ذلك الزمن والعيش فيه. كان ذلك يشبه التأمل في الحياة على المريخ بالتعاون مع أحد سكانه، وهكذا أشبع «ساتيركون» بعض رغبتي في صناعة فيلم علمي متخيل. وجعلني أيضاً تواقاً الى صناعة فيلم آخر ذات يوم.

وارتأيت آنذاك أن أبقى أميناً للمعايير الأدبية في المقطع الذي وصل الينا سليماً تقريباً وهو «وليمة تريمالشيو». والمقارنة بين فيلليني وبترونيوس سيجريها الدارسون في جميع أنحاء العالم. فكونك خيالياً قد يكون خطأً جسيماً في نظر النقاد أكثر من كونك مبتذلاً جداً. أنا لاأعمل إلا لأرضي نفسي وأشارك أحلامي، لذلك فإن أحسن ماأصنع هو أن أغلق الباب في وجه النقاد.

إن الكثير من الأوضاع في فيلم «ساتيركون» مماثلة للحاضر. فالمسكن الذي ينهار لايختلف كثيراً عن المسكن في «وكالة زواج»، والشخصيات الرئيسية لاتختلف أيضاً اختلافاً مهماً عن الشخصيات في «المتسكعون». شبان يحاولون اطالة مراهقتهم الى أمد غير محدود، وأسرهم ميالة وقادرة على تلبية رغباتهم. إن أولئك الأولاد لايريدون أن يكبروا ويُكرهوا على تحمل مسؤولية البالغين. والأهل أحياناً لايرغبون في التخلي عن أولادهم، لذلك يواصلون تقديم العون لهم كالأطفال. فأن يكبر الأطفال معناه أن الأهل قد كبروا أيضاً.

وبسبب تصوير الفيلم الصريح والمحايد للوطية، التقط بعض الصحفيين هذه الفكرة المغرية، وهي أنني لوطي أو على الأقل مخنث، تماماً كما سارعوا الى الاعتقاد، عند عرض «حياة حلوة»، أني أعيش تلك العيشة الباذخة بالفعل. إن من عرفني يعلم أنني لاأعيش في دنيا المشاهير والأثرياء، وأن جادة فنيتو ليست جادتي. ولقد آثرت اعادة بنائها الباهظة التكاليف في شنيشيتا على محاولة التحكم فيها من أجل فيلم. إن احتساء القهوة أحياناً في مقهى دوني Doney قرب فندق اكسلسوار Excellsoir لايشكل خيانة للتكامل، كما لمح بعضهم. كان ذلك مهماً جداً للمراقبة. يجب ابعاد حتى الخيال عن رصد واقع الحياة. أنت لاتحتاج الى أن تكون شيئاً ما حتى تتخيل الشخصيات. فاذا ماكتبتُ عن أعمى، فلايترتب علي أن أكون أعمى حتى أصوره. فأنا لاأحتاج إلا الى اغماض عينيَّ حتى أشعر بالضياع والعجز. واذا أردت تصوير مجنون، كما في «أصوات القمر»، فلايلزمني أن أكون مجنوناً، مع أن ذلك قد يكون مفيداً للمهنة، اضافة الى أن بعضهم قد أشار الى أني كذلك أيضاً.

يتعذر علينا تخيل الحياة في زمن «ساتيركون». لم يكن بنسلين ولامضادات حيوية في ذلك الزمن، والجراحة كانت تُجرى بلامخدر. وكانت مدة سبعة وعشرين عاماً تعتبر حداً أقصى للحياة. ونحن نعتقد أننا في هذه السن لانكاد نكون قد بدأنا الحياة. ومايُعدُّ شباباً الآن كان آنذاك يعدَّ منتصف العمر، بل شيخوخة. كانت الخرافة مسيطرة، مثلها مثل الطب البدائي. لذلك حين يتشجأ تريمالشيو بعد الوليمة يتطير الحاضرون. ويمكننا أن نلتفت الى ذلك الزمن من ذروة معرفتنا المتأخرة، ولكن ربما يكون لدينا مفسرون لتجشئنا.

إن التدرب المبتذل على جنازة تريمالشيو ليس مختلفاً كثيراً عما يمكن أن يقع في أيامنا. وماذا عن الجن؟ يقول الناس: إننا غلونا كثيراً في معالجة الجنس في أفلامنا هذه الأيام. فلننظر الى أريستوفان في القرن الخامس قبل الميلاد. كان الممثلون يتخذون قضباناً اضافية تتدلى الى الأرض كجزء من أزيائهم، واستمر هذا

التقليد حتى الفترة الرومانية. لقد اعتبرت ذلك آمراً مسلياً جداً، مع أني كنت متأكداً أني لو استخدمته، لصدم الكثير من الناس، كما أن أمي لن تقدر مرة أخرى على مواجهة صديقاتها في ريميني.

يظهر بترونيوس نفسه في فيلم «ساتيركون». إنه النبيل الثريّ الذي ينتحر مع زوجته بعد تحرير أقنانه. والممثلة التي تؤدي دور زوجته هي لوشيا روزي Lucia Rose. النجمة الجميلة في أفلام أنطونيوني المبكرة. لما رأيتها أول مرة في تلك الأفلام، همْت بها حباً، كما هام بها الكثير من الرجال. لكنها هجرتنا وتزوجت مصارع الثيران الاسباني لويس ميغويل دومننجوين. وكان ذلك خطأ فادحاً، اذ كفَّت عن التمثيل، وبعد بضع سنوات، فرَّق الطلاق بينها وبين مصارع الثيران.

فكرت في اسقاط سلسلة المشاهد التي تظهر فيها الأرملة الجميلة. إنها شديدة الجزع من فقدان زوجها، وتريد أن تموت الى جانبه. وبعد أن تتاح لها فرصة العيش مع زوج جديد، تستسلم للجندي الروماني الشاب، وتسمح له أن يغويها قرب نعش زوجها. وندرك أنها لم تكن في الحقيقة تحدُّ على زوجها، بل على نفسها. وحين تعرض جثمان زوجها في مقابل حياة عاشقها الجديد، تتحول من رومانسية متطرفة الى براغماتية مُغالية. وهذا أمر طبيعي، لأن المتطرف متطرف في كل شيء.

تأثرت في فيلم «ساتيركون» باللوحات الجدارية. فهؤلاء الناس الذين كانوا أحياء ذات يوم ليسوا في نهاية الأمر إلا لوحات جدارية متفتتة.

أنا لست مهتماً بتاريخ الانسان بقدر اهتمامي بتاريخ مخيلته. وأميل الى اعتبار نفسي قصاصاً، أو، بعبارة أبسط، أحب اختراع القصص. إن تراث الكهوف وتايتوس بترونيوس والشعراء الجوالين وشارل بيرو Charles Perrault وهانز كريستيان أندرسون، إن تراث هؤلاء هو الذي أود أن أنتمي اليه بأفلامي التي لاتندرج في الفن القصصي ولاتنفصل عنه، فهي تقارب السيرة الذاتية، وحكايات نماذج أصلية مفعمة بالحياة، وفي روايتها بعض الالهام. هذا ماأحاول أن أعمله،

فأخفق أحياناً وأنجح أحياناً، ولكن قلما أرغب في رؤية فيلمي المنتهي، لأني لاأعتقد أن باستطاعتي أن أنقل كل ماأشعر به الى الشاشة. واذا ماقدِّر لي أن أرى مايخيب الأمل، فلربما منعني ذلك من تكرار المحاولة من كل قلبي، ولايستحق العناء إلا ماتصنعه من كل قلبك.

كان احترافي الاخراج، وصناعة فيلم «المهرجون» فرصتي للعيش في سبيل الآخرين.

كنت دائم الانجذاب الى الملهاة، ولكني لاأعرف لماذا نضحك. ولطالما فكرت في ذلك، وتوصلت الى أن الضحك تحرير للتوترات المستفحلة فينا بسبب النظام الاجتماعي القمعي المنافي للمنطق. ثم شاهدت قرداً يضحك في حديقة حيوان، وأظن أنه كان يضحك على نظريتي. ومن الواضح أن القرود ميالة الى الفكاهة.

وأنا الآن أميل الى الاعتقاد بأننا نضحك لأسباب غير صحيحة. إن بعض الفكاهة فينا سادي قليلاً. وأكثر مرةٍ سمعت فيها الجمهور يضحك كانت في نهاية فيلم من أفلام لوريل وهاردي. كانَ العصر الوسيط هو زمان الفيلم ومكانه. وفي غرفة التعذيب التي أخذ اليها، وضع السمين على مخلعةٍ والنحيل في مِكبس. وابتدأ التعذيب. ولما أُطلق سراحهما انعكست هيئاتهما، فصار لوريل قصيراً وسميناً، وصار هاردي طويلاً ونحيفاً. لقد كبس النحيف، ومُطَّ السمين، ثم مضيا عند نهاية الفيلم مشوهين مثيرين للشفقة.

كل ذلك مدعاة للحزن والرثاء، ولوريل وهاردي كانا بريئين ونيتهما سليمة، ومع ذلك حدث لهما هذا الأمر الفظيع. مأزال أذكر الضحك في سينما فولجور، ولكني كنت أنا مرتبكاً، فما رأيته لم يكن مضحكاً، بل مقلقاً. وحين شاهدتهما ثانية على الشاشة في وضع سليم شعرت بارتياح.

لماذا أغرب الجمهور في الضحك؟ ألأن ماحدث حدث للممثلين وليس له؟ عليَّ أن أسأل ذلك القرد؟

كنت أعتقد وأنا صبي أن من أعظم مايمكن أن يطمح اليه أي واحد هو أن يكون مهرجاً. وكنت أعرف أن ذلك بعيد المنال بالنسبة لي لأنني كنت خجولاً جداً. وخجلي كان داخلياً لايظهر للناس. وأعتقد أنه كان وعياً ذاتياً مبالغاً فيه، وهذا نوع من الأنانية أعزوه الى فقدان الثقة بالنفس، ولاسيما فيما يخص المظهر. وأغرب مافي الأمر هو أنني لم أدرك إلا في وقت متأخر جداً أن الناس عامة كانوا يرونني شخصاً جذاباً. وأن لاأدرك ذلك في حينه أمر سيىء، اذ كان يمكن أن أتمتع به. أنا لا أخجل أبداً أثناء الاخراج، أما في باقي الأوقات فقد كنت أشعر دوماً وكأن أنفي عليه بثْرة.

لما بدأت العمل في فيلم «المهرجون» تساءلت: هل يمكن أن يُضحك المهرجون الناس في هذه الأيام؟ هل تغير الناس؟ أتذكر ضحكهم على أشياء بسيطة في طفولتي. إن أشياء كثيرة أضحكتنا مثل بُلهاء القرية لاتصح اليوم موضوعاً للسخرية، على حين تبدو مضحكة للغاية أشياء أخرى أخذناها مأخذ الجد. لم يجرؤ أحد على أن يضحك على الضابط الفاشي الذي يجرجر معطفه على الأرض مزهواً كما صورته في «المهرجون».

أنت لاتستطيع أن ترى وجه الطفل في هذا الفيلم لأن الطفل في داخلي. لقد استلهمت ليتل نيمو بشكل كامل. إن وجهة نظر الطفل تشبه وجهة نظر ليتل نيمو، وفي أثناء التصوير، احتفظت بكتاب وينسور ماكاي قريباً من سريري. ولما درست اللاتينية في المدرسة، دُهشت حين علمت أن لفظة نيمو تعني: لاأحد.

ومن بين المهرجين القدامى الذين قابلتهم من أجل الفيلم، وجدت بعضهم يسرّه أن يتذكر ماكان قادراً على القيام به، في حين كان آخرون لايسرهم تذكر مافقدوه.

حينما يهرب المهرج من منزل المُسنين، يصبح شخصية أتماهى معها كثيراً. لقد مات من الضحك، ولو قيّض لي أن أختار لاخترت ذلك. يطيب لي أن أموت من الضحك على المهرجين في السيرك.

وأدهشني أن لايُعجب مافعلت بعض المهرجين، لأنهم رأوا مااعتبرته واقعيتي نظرة متشائمة تتنبأ بانحطاط السيرك والمهرج معاً. كانوا على حق، إلا أني لم أكن أتنبأ بذلك، بل كنت أعتقد أن ذلك الانحطاط قد حدث، أنا الذي كنت أكثر الناس تعاطفاً في العالم مع السيرك والمهرج. وهذا يظهر أنك لاتعرف أبداً نوع الاستجابة التي سوف تحدثها في شخص آخر.

في فيلم «روما» أردت أن أوضح فكرة هي أن روما القديمة راقدة تحت روما الحديثة، وقريبة منها جداً. وهذه الفكرة لاتفارقني، وهي تثيرني. تصور نفسك في زحمة سير عند المدرج القديم. إن روما هي أروع موقع للسينما في العالم.

إن أي حفر في روما يتحول على الأرجح الى تنقيب أثري. وفي أثناء حفر أنفاق للمشاة عثروا بالفعل على بقايا من الماضي أوقفت العمل، وحاول علماء الآثار المحافظة على مااستطاعوا المحافظة عليه. وبالطبع لم يُعثر على شيء محفوظ تماماً مثل أهل البيت الذين كشف عنهم فيلم «روما». لقد أوحى لي حلم بالفيلم، كما هي الحال مع العديد من أفلامي.

حلمت أني مسجون في زنزانة منخفضة تحت روما. سمعت أصواتاً غريبة تخترق الجدران قائلة: نحن أهل روما القدماء مانزال هنا.

ولما استيقظت تذكرت فيلماً من أفلام هوليود رأيته وأنا صغير، والفيلم مأخوذ عن رواية للكاتب هـ. رايدر هاجارد. تأثرت بالفيلم جداً، وقرأت الرواية. وفكرت في عملية حفظ مماثلة قد تكون وقعت في أحد الأمكنة تحت روما. ربما أغلق اغلاقاً محكماً على منزل أسرة، وبقي في حالة سليمة تماماً طيلة قرون. وحتى المكتشفات التي صمدت للزمن تبدو نائية عنا جداً بحيث يصعب أن نتخيل كيف بدت للناس في تلك الأزمان. ومن الصعب تماماً عليّ أن أضع نفسي في المنعطف الذي مرت به روما أمي.

تصورت أنني أمشي في منزل روماني سليم تماماً في القرن الأول للميلاد، وكأنني واحد من سكانه الأصليين. والمشكلة هي أن التآكل المؤخر قروناً ابتدأ

أمام عيني اليائستين حالما فتحت الغرف المحكمة الإطباق. تفتتت التماثيل واللوحات الجدارية في دقيقة تكثف فيها ألفا سنة.

تراءى لي أن نفق المشاة في روما هو الخلفية المثلى. فهو ليس المكان الأكثر ملاءمة فقط، بل المكان الغامض المتجهم.

إن مشهد مسرح المنوعات الحي في فيلم «روما» يوضح اعتقادي بأن الجمهور هو في الغالب أكثر اثارة للاهتمام من العرض. فالعالم كله موجود في المسرح. وهذا هو شأن المسرح، فهو يستحوذ عليك تماماً بحيث تشعر عندما تغادره وكأنك تدخل عالماً غريباً، والعالم الخارجي هو العالم غير الواقعي.

في اللقطات التي تصور الحرب العالمية الثانية، يعتقد الناس في اللحظة التي كانت روما تقذف فيها بالقنابل، أنها لن تقذف بالقنابل. إن اعتقادهم لاعلاقة له بالواقع.

عند نهاية الفيلم تظهر امرأة تعدو في خلفية المشهد. إني أتخيلها مستغيثة لأن أبناءها في البناية التي قُصفت واشتعلت فيها النيران. والرجال الذين كانوا واقفين بالمكان، وبدوا متبلدين، يهبون الى نجدتها. لم يظهر عليهم أنهم من الذين يعيشون حياة مفيدة ومنتجة.

لقد تعودوا أكثر ماتعودوا التسكع والتحرش والتنمر، فلاحنكة ولارجاء منهم في المستقبل. وفجأة يواجهون حالة طارئة، فيجازفون بالحياة حين يقتحمون البناية المشتعلة لينقذوا الأولاد من غير أن يترددوا لحظة. هكذا يمكن أن يتصرف شخوصي. إنهم يتصرفون من تلقاء ذواتهم كاستجابة لاتردد فيها، ويفعلون ذلك بشكل طبيعي مثلما يقفون عند منحنيات الشوارع ينظرون الى الفتيات نظر المغرمين. لايبدو أنهم يتصفون بالبطولة حتى يحدث مايستدعي البطولة. فالبطل لايمكن أن يكون بطلاً من غير لحظة مناسبة. وهو نفسه لايعلم ماذا سيفعل. إنه يأمل فقط.

وفي أثناء ذلك، نرى الشخصيات في مقدمة المشهد لاتنسى الجنس في لحظة الأزمة. فالشخصية التي تمثل فيلليني الصغير تخرج في الصباح الباكر من الملجأ، وتُدعى الى منزل مغنية المانية زوجها على الجبهة الروسية. ويبدو ذلك في تلك الظروف تصرفاً بريئاً مثل تصرف الأطفال الذي يلعبون ألعاب الكبار التي لايفهمونها.

عندما كنتُ أخرج فيلم «روما» سألت آنا مانياني إذا كانت ترغب في الظهور في لقطة مظلّلة. كنت أعرف أنها مريضة، ولكني كنت أعرف أيضاً أنها تحب العمل. سألتني: من سيمثل معي؟ فأوضحت لها أن دورها لن يدوم أكثر من دقيقة. فأعادت السؤال: من سيمثل معي؟ لم أقبل دوراً قط من غير معرفة ذلك. فكرت على عجل وأجبتها: أنا. اعتبرت صمتها موافقة، بما أنها ماسكتت في أي وقت كانت فيه معارضة.

عند نهاية الفيلم، نلتقي في الليل خارج مدخل بيتها. كانت مانياني مخلوقة ليلية تنام من النهار شطراً، وتجوس من الليل شطراً. كانت روحاً شقيقة للقطط الجائعة الشاردة في روما تطعمها في ساعات ماقبل الفجر. وبعيداً عن الكاميرا، أضحكتُ الناس عليّ قليلاً.

أقول في ختام دوري: هل أسألك سؤالاً؟ وتقول هي: تشاو! اذهب الى النوم! ثم تدخل الى منزلها.

إن لفظة الوداع التي تقولها لي هي آخر ماتلفظت به على الشاشة. لقد ماتت بعد ذلك مباشرة.

-١٣-

# هــشاشــة الحيــاة

إن الناس الذين يعيشون في عدة بلدات ومدن وبلدان، ويتعلقون بها جميعاً، يشعرون دائماً أن بعض أنفسهم موجود في مكان آخر. أما أنا فكلي في مكان واحد هو روما. يمكن القول: إن في ريميني شيئاً مني، غير أني لاأعتقد ذلك. فلقد حملتها معي، وهي الآن ريميني التي أذكرها، مكان لن يتعرف سكانُه الآن صورته في خيالي. إن فيلم «أماركورد» Amarcord هو إمعان النظر في عالم الذاكرة.

لاأحب العودة الى ريميني، وكلما عدت هاجمتني الأشباح. يبدأ الواقع يتصارع مع عالم الخيال، وريميني الواقعية هي التي في ذهني. كان يمكنني الذهاب الى هناك بغية التصوير للفيلم، ولكن ذلك لم يكن ماأردت القيام به. ماذا كنت سألقى لو قمت بالرحلة الى المكان الواقعي مع جميع الممثلين؟ الذاكرة ليست دقيقة. لقد اكتشفت أن الحياة التي حُكي لي عنها قد أصبحت أكثر واقعية من الحياة التي عشتها بالفعل.

ولديَّ سبب عملي أيضاً لعدم اقراري بأن «أماركورد» ينتمي الى أفلام السيرة الذاتية. فلو كان كذلك لتعرَّف أهل ريميني الأحياء أنفسهم أو غيرهم في شخصياتي، ولتعرفوا أيضاً ماكان غير صحيح. لقد صورت الشخصيات تصويراً مبالغاً فيه في أكثر الأحوال، فأكدت نقاط ضعفها، وهزئت بها، وأضفت اليها

صفات شخصيات أخرى واقعية أو متخيلة. ثم أوجدت أوضاعاً تكون فيها الشخصيات صادقة مع ذواتها كما خلقتها، إلا أنها تفعل مالم يفعله الناس في الواقع. كنت سألحق أذى لاضرورة له بالناس الذي عايشوا طفولتي. وهذا شيء لم أحب أن أفعله في يوم من الأيام.

رغبت بالأصل أن تؤدي ساندرا ميلو دور جراديسكا Gradisca التي كانت المثل الأعلى للأنوثة والشهوانية الناضجتين في تلك المرحلة، ولكنها قررت أن تتقاعد. لم تكن هذي هي المرة الأولى، فلقد أقنعتها بالعودة الى التمثيل في «ثمانية ونصف»، إلا أني أخفقت هذه المرة، لذلك اخترت ماجالي نويل Magali Noel.

كانت ماجالي سعيدة بالعمل معي ثانية. إنها من أكثر الممثلات اللواتي عرفتهن استعداداً للتعاون. كانت تفعل كل ماأطلبه منها. طلبت منها في مشهد أسقطته فيما بعد أن تعرّي صدرها، فعرّته من غير تردد.

اضطررت الى حذف مشهد أثير عندها، وأظن أنها لم تغفر لي فعلتي هذه. أتمنى أن تكون قد غفرت. المشهد أمام سينما محلية ليلاً، والكاميرا تتحرك في بطء حتى تبلغ جراديسكا وهي واقفة الى جانب اعلان عن جاري كوبر. إنها تحدّق اليه تحديق عابدة وهي تبرد أظفارها. كان كوبر معبود النساء. وكان عليّ أن أُسقط المشهد، وإلا أصبحت جراديسكا الشخصية المركزية، والفيلم لم يكن عن جراديسكا.

عندما سألت ماجالي إن أعجبها الفيلم، عضت على شفتيها، وحاولت بشجاعة أن تبتسم، ولكن عينيها مازالتا حمراوين من البكاء.

وخلال الأعوام الماضية كنت أتساءل من وقت الى آخر عن مآل جراديسكا الحقيقية. كنت أتذكر تلك النظرة على وجهها المتوهج يوم غادرت ريميني مع زوجها لتحيا حياة جديدة. كانت سعيدة للغاية باصطياد واحد أخيراً.

وذات يوم تعرفت في أثناء جولة عبر ايطاليا الى اسم المكان الذي قال لي أحدهم أن جراديسكا قد قصدته للعيش فيه. لم أتذكر اسم زوجها. لذلك اعتقدت أن فرصة العثور عليها ضعيفة، غير أن الفكرة كانت مغرية جداً.

رأيت امرأة مسنة تنشر الغسيل، فخرجت من سيارتي، وقلت لها: إني أبحث عن جراديسكا.

نظرت إليّ المرأة نظرة ساخرة، وسألتني بارتياب: لماذا؟

قلت: بيننا صداقة قديمة. فقالت المرأة العجوز: أنا جراديسكا.

ولما عدت الى ريميني عام ١٩٤٥، بُعيد الحرب العالمية الثانية، هالني مارأيت. المنازل التي عشت فيها أزيلت، فلقد قصفت ريميني مراراً. فغاظني ذلك، وشعرت بالخجل لأنني عشت في معزل عن الحرب، ولم أشعر بها إلا قليلاً.

تنامت ريميني، وأُعيد بناؤها بعد القصف، ولكن على نحو مختلف. كان مستحيلاً اعادة ماينتمي الى العصر الوسيط، لذلك فهي أشبه ماتكون بالمدن الأميركية. ومع أن اعادة البناء جرت بمساعدة الولايات المتحدة، فإن الأميركيين غير مسؤولين عن البيتزا الرديئة. لقد تغيرت ريميني من غير إذن مني.

حين يصل العاهل الشرقي الى الفندق الكبير في «أماركورد» يبدو قصيراً وسميناً. وتدل سمنته على الرخاء والنجاح، وعلى العيش الرغيد والبال الرخيّ. وهذا اختلاف ثقافي يوافق مقتضى الحال. ففي جزء من العالم الذي أقطنه تعتبر السمنة نقطة ضعف.

أنا أرتاح دوماً في جو الفنادق الفخمة، وخاصة الفندق الكبير في روما. ولعل ذلك يرجع الى أن فكرتي عن الترف قد ولدت عندما كنت أختلس النظر من الخارج الى الفندق الكبير في ريميني. إن ذلك المبنى الكبير الذي كان يقيم فيه أصحاب الثروات التي تفوق الخيال كان يبدو لي وأنا صغير مكاناً لايُقارب.




جراديسكا (ماجالي نويل) تمر بالسينما المحلية في «أماركورد» (١٩٧٣). قال فيلليني: إنه قد تأثر خلال حياته بملصقات هوليود كالتي يظهر فيها هنا جاري كوبر

لقد بنيت في ذهني حواجز حوله تمنعني من الاقتراب، وقد أكد هذه الحواجز البواب الذي كان يطاردني. وماكان مضطراً الى مطاردتي في حقيقة الأمر، لأنني كنت أجبن من أن أدخل.

لاأعرف سبب افتتان طفولتي بالفندق الكبير في ريميني. لعلني كنت فأراً وعشت في فندق كبير في مكان ما في حياة سابقة، وهذا مرجح في اعتقادي لأن

الجو الجميل ينقل اليك دماً جديداً، ولأن المرء في مثل هذه الفنادق يشعر بالراحة التامة، وعدم المسؤولية. يُجهز لك سرير عالٍ تغطيه شراشف باردة ولحاف دافىء، ويقدم لك طعام شهي بينما تختفي الصحون المستعملة بطريقة سحرية، ثم تُترك لك حرية التخيل.

أحببت دائماً أن أركب سيارة، وخاصة في روما، سواء أكنت السائق أم لا. أحب أن أرى العالم وهو يتحرك أمامي، صور المدينة كلها تتحرك أمامي مثل الأفلام. إن مراقبة الأشياء المتحركة وأنا جالس في السيارة مثيرة جداً، ولاسيما إن لم أكن أنا السائق.

ولكن ركوب سيارة في روما لايخلو من أخطار، فالكثير من الايطاليين يختارون سياقة السيارات ليثبتوا رجولتهم. ولعلهم يختارون هذه الطريقة لأنهم لايستطيعون إلاها.

يوجد الآن في روما كثير من الأشياء التي يمكن أن يشاهدها المرء ويجربها. وأنا لاأشعر الآن بالحاجة الى السفر الى أماكن أخرى. كنت في أيام الشباب أرغب في رؤية العالم، ولكن الرغبة ماتت. فما رأيته كفاني حتى حين خيب أملي. كان اهتمامي المبكر بالسفر اهتماماً بالسفر الى أميركا. ولقد سافرت اليها عدة مرات. وأطول رحلة أود القيام بها الآن تكون بالسيارة.

كنت أهوى السياقة في زمن مضى، ولما تعلمتها، وسقت السيارة أول مرة، كان ذلك من أعظم الاحساسات في حياتي. لقد أحببت السيارات، وأحببت أن أمتلك واحدة، وتمتعت بذلك. وأنا أعتقد أنني كنت سائقاً ماهراً.

وأنا صبي، كنت أتوق الى اليوم الذي أتعلم فيه السياقة، أما امتلاك سيارة فكان يبدو بعيد المنال. كان أصحاب السيارات نادرين في ذلك الزمن، وكنت أنا لاأعرف بعد كيف سأشق طريقي في الحياة. كانت السيارة هي الشيء الوحيد الذي رغبت رغبة عميقة في حيازته، وقد امتلكت واحدة حالما قدرت على ذلك. وأظن أن أحلامي الأولى بالسيارات قد ولدت في سينما فولجور، وكانت السيارات التي حلمت بها أميركية.

لقد شاهدت سيارة دوزنبيرغ أول مرة في فيلم أميركي. لم تكن هي منيتي، ولكني مانسيتها قط. كان يمكنها أن تجتاز أي شيء في الطريق إلا محطة الوقود. وكان يوجد سيارات باكارد Packard السياحية المكشوفة الرائعة، ورجال الشرطة والمهربون فيها يتبادلون اطلاق النار. وكدت لاأصدق أن بيرس أرو Pierce- Ar-row موجودة حقاً، تلك السيارة المركبة أضواؤها الأمامية على حاجز الاصطدام. قال لي أحدهم: باستطاعتك رؤية سيارة بيرس أرو تمرُّ، ولكنك لاتستطيع أن تسمع لها صوتاً. وراعني ذلك في صباي ولايزال..

أتذكر شارلي شابلن وهو يسوق سيارة رولز رويس سيلفر جوست Rolls-Royce Silver Ghost في «أضواء المدينة». أما سيارة فورد موديل ت Model T ford، فقد كانت سيارة عظيمة للملهاة، وعندما أفكر في موديل ت أضحك لأنها ظهرت في الكثير من الأفلام الكوميدية. ومأأن يركب كيستون كوبس Key-stone Kops، ولوريل وهاردي، و و. س. فيلدز سيارات فورد موديل ت. حتى تعرف أن شيئاً مضحكاً سوف يحدث. أتذكر واحدة منها انسحقت بين حافلتين ولكن لم يصب أحد بأذى، بل حدث ارتباك فقط. لو تأذَّى واحد، لما كان الحادث مضحكاً، غير أني لم أجد في ذلك مايضحك بسبب ماأصاب تلك السيارة الرائعة.

كان ماسترورياني يحب السيارات أيضاً، وجرى بيننا تنافس ودي على امتلاك أفضل سيارة دام فترة من الزمن. اشتريت جغوار Jaguar فخمة، وكان عندي شفروليه Chevrolet غطاؤها قابل للطي، وألفا روميو Alfa- Romeo. وكل سيارة امتلكتها أحدثت فيَّ رعشة. كان عندي سيارات رائعة جداً أحياناً، بحيث أن الناس كانوا يلمسون قبعاتهم تحية لي عندما أمر. ومن حين الى آخر كان بعضهم ينحني إكراماً لاحدى سياراتي العجيبة. كنت أتباهى بإتقان السياقة خاصة، ولعل ذلك يرجع الى عدم اتقاني الكثير من النشاطات الجسدية بما فيها الألعاب الرياضية كلها تقريباً.

لما سقتُ أول مرة، كانت سياقة السيارة داخل روما وحولها تجربة ممتعة للغاية. وكان ذلك قبل أن ازدحمت الشوارع بالسيارات هذا الازدحام الرهيب. ماكان ترفاً ذات يوم أصبح شيئاً مضجراً. كان ثمة معتوهون يسوقون سيارات، لذلك كان ينبغي أن يكون المرء دائم اليقظة، وشديد التوتر. ويوماً بعد يوم كان المرء يضطر الى الخروج من روما للتمتع بالسياقة. كنت أجد متعة بالتجوال عبر ايطاليا، لا من أجل رؤية الأماكن- على أني كنت أتمتع بذلك أيضاً- بل من أجل دراسة الناس وتدوين الملاحظات عن العادات والحوار.

في مطلع السبعينات كنت أسوق سيارتي ذات يوم، وشعرت أنها اصطدمت بشيء من غير أن أراه. كان ولد يركب دراجة بالاتجاه الممنوع في شارع وحيد الاتجاه. واجه بعض المصاعب، فاصطدم بسيارتي، وهذا ماأكد صحته الشهود فيما بعد.

نزلت من السيارة، فوجدت ولداً في الثالثة عشرة مستلقياً في الشارع قريباً من دراجته. توقف نبض قلبي، وكانت لحظة رهيبة، رهيبة جداً بالنسبة لي.

ومن حسن الحظ أنه هبَّ واقفاً. لم يصب بأي أذى، وحتى دراجته لم تتعطل. لقد صدمته الحادثة، ولكن ليس بقدر ماصدمتني.

توقفت السيارات، وتجمع بعض الناس وترك الجالسون في المقهى الذي وقعت الحادثة أمامه قهوتهم تبرد من أجل الفرجة.

ثم سمعت أحد الواقفين يقول: انظر! إنه فيلليني. كاد يقتل ولداً.

وأردت أن أقول شيئاً دفاعاً عن نفسي. لم تكن خطيئتي، ولكن الناس لايرون أحياناً مايحدث فعلاً، ويظنون أنهم رأوا شيئاً مختلفاً. الشهود يرون أشياء مختلفة. فكرت مرة في قصة قرأتها تتضمن محاكمة يقدم فيها الشهود جميعاً حقائق متعارضة. وبدا لي ذلك وقتئذ موضوعاً جيداً وممكناً لفيلم. ولما وقفت هناك في الشارع، تلاشى اغراء الفكرة.

مرت حياتي كلها أمامي، ماضيها وحاضرها ومستقبلها. رأيت جيوليتا متأذية من عناوين الصحف وقصصها، متهالكة من أثر الصدمة والأسى. وتخيلت أكثر صوري الشخصية رداءة منشورة في الصحف، فالصحف تحبذ استخدام الصورة الرديئة فقط. ثم إن الناس قد يقولون: انظروا فظاعة فيلليني! لابد أنه مذنب. من السهل العثور على صور رديئة لي، فهي دائماً كذلك تقريباً. ولكم تساءلت عن السبب! ولمَ التساؤل؟ هذا هو شكلي بالفعل.

رأيت نفسي في المحكمة وفي السجن. وفكرت في أسوأ الأشياء وهو توقفي عن صناعة الأفلام.

وصل رجال الشرطة. قال الولد: إنه على مايرام، وأنه هو الذي صدمني. نظر رجال الشرطة الى اجازة سوقي، وتحدثوا معي بضع دقائق، ثم صرفونا جميعاً.

سمعني سائح ألماني شاهد الحادثة أُقدم اسمي الى رجال الشرطة.

وحين كنت أهم بالمغادرة اقترب مني وأعرب عن رغبته في شراء سيارتي هدية لزوجته في المانيا. لو فكرت في بيعها في أي وقت، هل كنت سأراجعه؟ فالسيارة ليست فخمة فقط، بل هي سيارة مخرج «حياة حلوة» الشهير. ومع ذلك وافقت على طلب السائح.

أجرينا ترتيبات البيع في الشارع أمام المتفرجين. حددت السعر، وتبادلنا البطاقات، غير أني لم آخذ منه شيكاً ولم أسلمه المفاتيح. كنت شديد الرغبة في بيعه السيارة في تلك اللحظة بالذات.

ولكنني فكرت في موقف جيوليتا من استلام شيك بكل ذلك المبلغ من شخص غريب.

لم تكن السيارة في أي وقت أغلى منها في تلك اللحظة. فلقد أضيفت اليها قيمة الشهرة، مثل الضريبة التي تضاف الى القيمة. ولكن، انسجاماً مع كوني رجل

أعمال افتقر دائماً الى البراعة، ألحت عليَّ فكرة بيع السيارة في تلك اللحظة الحاحاً جعلني أطلب مبلغاً أقل من قيمتها بكثير. بدا الأمر وكأن سيارتي الفخمة هي التي تستحق اللوم. لقد طلبت أقل مما دفعت، بل أقل بكثير من قيمتها في السوق، وكأنها فعلت ماينبغي أن تخجل منه.

وبدت عودة السيارة الى موطنها ألمانيا عملاً صائباً. أحضر الألماني المال في اليوم التالي، وأعطيته المفاتيح، ثم لم أسق سيارة بعد ذلك مطلقاً. اعتبرت الحادثة اشارة، فلم ألمس مقود سيارة مرة أخرى.

كنت أحسن استخدام الدراجة، ولذلك استخدمتها في فريجيني. لم يتفهم أحد سبب عزوفي عن سوق السيارات. قال بعضهم: إنني مؤمن بالخرافات وبعد حين نسي الناس ذلك، وافترضوا أنني لم أتعلم السياقة قط. إن في روما أناساً لم يتعلموا السياقة في حياتهم أكثر مما في الولايات المتحدة، بعضهم ترعرع خلال الحرب ولم يستطع شراء سيارة، وبعضهم لم يكن بحاجة الى سوق سيارة في مدينة مثل روما. وأظن أن الوضع نفسه قائم في نيويورك حيث يسهل الانتقال من مكان الى آخر من غير أن تواجه متاعب اقتناء سيارة وايقافها. أنت لاتضطر الى الاحتراس من لصوص السيارات اذا كنت لاتملك واحدة يمكن أن يسرقوها. لقد أدركت أن ماأتمتع به هو ركوب السيارة وليس سوقها.

أحب أن يبقى ذهني حراً. وكلما تقدمت بي السن، صار ذهني يهيم أكثر. ولاأحب أن أضطر الى التركيز على السياقة. يمكنني أن أعيش في عالم خيالي حيث لاتوجد زحمات سير.

عندما لاأسوق سيارة، أستطيع التحدث مع صديق في المقعد الخلفي. واذا كنت وحيداً أجلس الى جانب السائق. أجد متعة في سيارات الأجرة، فهي ترفي المفضل. وسائقو سيارات الأجرة ممتعون، أتعلم منهم كثيراً، ويقولون لي كيف أصنع أفلاماً.

أجد دوماً من يقلني. واذا فاجأني المطر، ولم أعثر على سيارة أجرة ولاعلى باص، أقف في منتصف الشارع، وأنظر الى أي شخص في سيارة يبدو لطيفاً، وحين يراني أتظاهر بأني أعرفه. وأنا لاأفعل ذلك إلا نادراً. إنهم يتعرفون إليَّ في أكثر الأحوال. وحين يقف سائق لي، أتظاهر بأني ارتكبت خطأ، ولكني أحرص أولاً على تقديم نفسي تقديماً واضحاً، ويتم نقلي على الأغلب. وأحياناً يتجاوز الناس وجهتهم كثيراً، ويعكسون اتجاه سيرهم أيضاً، من أجل ايصالي الى باب منزلي. ولعل ذلك يرجع الى رقة أهل روما. وهذا في اعتقادي فائدة من فوائد كوني مخرجاً سينمائياً.

للرحلات الطويلة آخذ سيارة مع سائقها. فمنذ تلك الحادثة لم أشعر بالرغبة في سوق السيارات مرة أخرى. إن تلك التجربة قد غيرتني. أدركت هشاشة كل شيء في الحياة.

# القسم الثالث

# فيلليني

# ١٤
# الأسـطورة والشاشة الصغيرة

الشهرة والأسطورة ليستا شيئاً واحداً. الشهرة تُسهِّل العمل، أما الأسطورة فتجعله مستحيلاً.

ومنذ اكتشفت العمل الذي يُضْفي المعنى على حياتي لم يشغلني عمل سواه. ويبدو أن التحول إلى أسطورة لايسعف المخرج الشغيل، بل يقيِّده.

والتحول إلى أسطورة يجري على التدريج مثل التقدم في السن. فأنت لاتغدو أسطورة في غضون يوم أو سنة، وأنت لاتدري متى تأتي تلك اللحظة، مثلما لاتعرف متى عملت آخر فيلم، أو متى أحالوك إلى التقاعد.

يتحدث الناس عن أفلام فيلليني التي شاهدوها في الماضي، ولايذهبون إلى مشاهدة أفلامي التي أصنعها الآن. يتحدثون حتى عن أفلامي التي لم يشاهدوها. لقد بدأت أتماهى مع التماثيل التي أدغدغ أصابع أقدامها وأنا مارٌّ بها في الشارع.

المخرج الشهير تتاح له فرص تُدنيه من النجاح، أما المخرج الأسطورة فإنه يصاب بالشلل التام.

أَثَرتُ ضجة كبيرة حين قلت: إن أفلامي لاتحمل رسالة. وبالطبع هذا لايعني أن أفلامي لاتقول شيئاً. فحتى أنا أتلقى رسائل، وهي رسائل تبوح بها شخصياتي لي، ولكن ليس قبل العمل، بل في أثنائه.

تعلمت من كازانوفا أن «غياب الحب هو أعظم الآلام» .

وإن دونالد ســذرلاند Donald Sutherland ليس نسـخـة مكرورة عن كازانوفا . وقد راقني ذلك . كنت لاأرغب في نموذج للعاشق اللاتيني . لقد درست صور كازانوفا ، وقرأت ماكتب . أردت أن أعرف ، على أن لايبعدني تأثري بذلك عن تصوري . حلقت نُصف شعر دونالد ، وجعلت له أنفاً وذقناً زائفين . وتحمل هو ساعات المكياج تحملاً جيداً جداً .

ولكنه انكمش بشكل واضح عندما ابتدأت حلاقة شعره ، ومع ذلك لم تصدر عنه كلمة شكوى .

إن كازانوفا دمية متحركة . فالرجل الحق ينبغي أن يهتم بما تشعر به المرأة . وكازانوفا يستحوذ عليه فعله الجنسي استحواذاً شديداً بحيث يبدو رجلاً آلياً في حقيقة الأمر ، شأن الطائر الآلي الذي يرافقه .

وبما أن رؤيتي له كانت على هذا النحو ، فمن الطبيعي تماماً أن يقع في حب دمية آلية ، المثل الأعلى للمرأة عنده . وأعتقد أن تجربتي المبكرة مع الدمى وتأثري بها يتضحان في فيلم «كازانوفا» أكثر من أي فيلم من أفلامي الأخرى .

لقد سرّني للغاية أن أكون مع كازانوفا «في البلاط» . وأنا دائماً أتمنى أن أكون «في» كل فيلم ، قدر المستطاع . ولقد عشت تجارب من خلال أفلامي كان يتعذر عليَّ أن أعيشها بطريقة أخرى . كنت أسأل على الدوام : لماذا لاتصنع «حياة حلوة» أخرى؟ وفيلم «كازانوفا» كان «حياة حلوة» في مطلع القرن التاسع عشر ، ولكن الناس لم يلاحظوا ذلك .

إن للتلفاز إمكانات غير محدودة . والعيب ليس في الإبداع التقني ، بل في الناس الذين يعدون البرامج ، والذين يشاهدونها .

لقد شاهدت برامج تلفزيونية نالت احترامي . وكان لبرامج الدمى المتحركة أعظم الأثر في نفسي ، فالدمى والشخوص الرائعة تذكرني ببعض الدمى التي

صنعتها وأنا صغير. إنها تخلُف كبار أبطال الشاشة الهزليين من مثل الأخوة ماركس Marx Brothers، ومي ويست، ولوريل وهاردي. فالآنسة بيجي هي خليفة مي ويست، وكرِمْت هو خليفة ستان لوريل أو هاري لانجدون. والاشتغال بهذه البرامج شيء مبهج. فأنا دائم البحث عن وجوه، وهي تعرض وجوهاً لاتُنسى، ويؤدي فيها ممثلون متعاطفون ومتجانسون. ليتني عرفت هذه الشخوص عندما كان عندي مسرح للدمى، ولكنهم لم يكونوا قد ولدوا بعد، وهم لايعرفون أين تقع ريميني.

إن التلفاز يتيح لك عمل شيء قد لايتاح لك عمله في فيلم، وفي وسعك أن تعمله في مدة أقصر. أحبُّ أحياناً أن أُخرج برنامجاً للتلفاز الإيطالي لأنني أستطيع أن أعمل شيئاً مختلفاً يرضيني على الفور. وهذا قد يكون غذاء جيداً. فقد يكون الإرضاء الفوري خيراً من شيء أكبر بطيء الإرضاء جداً. فهو يُعزِّز صورتك الذاتية، ويمنحك القوة من أجل خوض المعارك الدائرة.

إنه تجربة مختلفة. حين يجتمع الناس في المسرح، يشاهدون هناك عرضاً أُضفْيت عليه القداسة. أما التلفاز فهو يفاجئك في بيتك. وعندما يدخل فيلمك إلى بيوت الناس من خلال جهاز التلفاز، يكون في موقف ضعفٍ. إذ يفقد الاحترام أو المهابة أمام جمهور تخفف من ملابسه وراح يأكل.

إن شعوزي عند مناقشة أفلامي التلفزيونية ليس هو ذاته عندما يُطلب مني الحديث عن أفلامي السينمائية، فالأفلام التي تصنع للشاشة الصغيرة لاتحتاج من المشاهد إلى قرار حازم للخروج من البيت والذهاب إلى مشاهدتها. إن مايعمل للتلفاز لايمكن أن يتصف بالسحر الذي تتصف به دار السينما. ومع ذلك أنا فخور بما عملته للتلفاز لأنه يمثل أفضل مابذلت من جهد من أجل وسيلة هي الآن من الأهمية بحيث أشعر أن العمل من خلالها أمر لازم. لايمكن تجاهل الدور الذي يؤديه التلفاز في صياغة أنماط التفكير. ومع ذلك لايمكن القول: إن الأفلام التلفزيونية التي صنعتها هي امتداد لي مثلما هي أفلامي الأخرى.



فيلليني يوجه أنيتا اكبيرغ أثناء تصوير «إغواء الدكتور أنطونيو».
وفي خلفيّة الصورة مجمع سكني في روما أعيد بناؤه في ستوديوهات شينشينا من أجل الفيلم خاصة.

إن أفلامي السينمائية هي أولادي، أما أفلامي التلفزيونية فهي أشبه بأبناء الأخوة والأخوات.

لايعالج فيلم «تدريب الاوركسترا» موضوع تدريب الفرقة الموسيقية فقط، مع أن هذا هو بالطبع مايعالجه بالتحديد. إنه يمثل الوضع الذي تواجهه أي مجموعة تصل إلى المسرح موحدة الغاية، ولكنها متباينة الهويات، وتجد أن تلك الهويات يجب أن تحتجب وتندمج كما في ملعب رياضي أو غرفة عمليات، أو حتى موقع تصوير سينمائي. لقد حملت إلى هذا المنبر بعضاً من تجاربي في الإخراج السينمائي.

لايأتي الموسيقيون للتدرب في الاستوديو بآلاتهم المتنوعة فقط، بل يأتون أيضاً بأمزجتهم الفردية، أو مشكلاتهم الشخصية، أو طباعهم السيئة، أو

أمراضهم، أو أصوات زوجاتهم أو عشيقاتهم الموبِّخة التي ماتزال تقرع آذانهم، أو الإحباط والإرهاق العصبي اللذين تسببهما حركة المرور المدوِّمة في رؤوسهم. ثم إن بعضهم لايُحضِر إلا أجسامهم وآلاتهم، في حين يحضر آخرون زهوهم المهني، ولايُحضر أرواحهم إلا القلة.

تبدو آلات الاوركسترا المتنوعة متنافرةً، فهناك المزمار المزدوج الطويل العسير الاستعمال، وهناك الناي النحيف الأهيف- اللذان كثيراً مايترتب عليهما التجاور - وهناك القيثار الرشيق القائم في ركن وحده، مثل صفصافة باكية، أو البوق الملتف في الخلف مثل زاحفة بليدة، أو الكمان الكبير المخنث.

وإلى أن تبدأ الفرقة بالعزف فعلاً، لايمكن أن أصدق أبداً أن هذه الكتلة من البشر والأدوات المعدنية والخشبية سوف تنصهر في جوهر الموسيقا المجرد المتفرد. إن خلق هذا التوافق من الفوضى والنشاز قد أثَّر في نفسي تأثيراً قوياً جداً بحيث خطر لي أن مثل هذا الوضع يمكن أن ينطبق مجازاً على المجتمع، حيث يمكن أن يكون التعبير الفردي متناغماً مع الجماعة.

منذ وقت بعيد وأنا أتمنَّى أن أصنع فيلماً وثائقياً قصيراً أعبِّر فيه عن دهشتي من هذه الظاهرة، وأُعطي الجمهور الانطباع المريح بأن العمل المشترك والاحتفاظ بالفردية أمر ممكن. وبدا لي وضع الأوركسترا هو الوضع الأمثل.

شرعنا بالعمل عام ١٩٧٨ عندما اضطررت إلى تأجيل العمل في «رحلة ج. ماستورنا» و «مدينة النساء» لانشغالي بالبحث عن دعم مالي، ذلك الضجر المتصل، والعمل العقيم.

أعترف أن صلتي بالموسيقا صلة دفاعية خالصة. فأنا أسعى دائماً إلى حماية نفسي من الموسيقا. وأنا لاأذهب إلى الحفلات الموسيقية أو الى الأوبرا عن طيب خاطر. ولو قلت لي: إن بافاروتي Pavarotti يغني في Osso Bucco بدلاً من Nabucco لصدقتك على الأرجح، مع أنه يجب أن أعترف أنني في الأعوام الأخيرة أدركت عظمة فيردي Verdi والأوبرا الإيطالية.

وبما أن الموسيقا تشترط الاستجابة اللاواعية، فأنا أفضل تلافيها وأنا أصغي إصغاءً واعياً كما هي الحال أثناء العمل. والموسيقا أهم من أن توضع في منزلة الضجة الخلفية. فإذا دخلت مطعماً أو شقة تعزف فيها موسيقا مسجلة أطلب بكل تهذيب أن يطفأ الجهاز كما يمكن أن أطلب من شخص أن يتكرم ويتوقف عن التدخين في الأماكن المغلقة. يغيظني أن أكون مستمعاً مأسوراً. أو مستنشقاً مأسوراً أو مأسوراً بأي شيء. أنا لاأفهم كيف يمكن أن يأكل الناس أو يشربوا أو



ماستورياني وجيوليتا وفيلليني أثناء تصوير «ثمانية ونصف» (١٩٦٢)

يتحدثوا أو يقرأوا أو حتى يمارسوا الحب وهم يستمعون إلى الموسيقا. تصور نفسك تزيد سرعة مضغك للتوافق مع الإيقاع. إن الموسيقا غير المطلوبة تنتشر مثل التلوث. سمعت في نيويورك موسيقا على الهاتف وفي المصاعد، وحتى في المراحيض حيث يُعثر على الجمهور في مطلق حالات الأسر.

عرض التلفاز الايطالي عليَّ صناعة هذا الفيلم الوثائقي القصير على أن يتناسب مع برنامج تلفزيوني. كان ينبغي حشره في علبة صغيرة. وخُصص للفيلم مبلغ ٧٠٠,٠٠٠ دولار، وقيل لي: إن نصف هذا المبلغ قدمته شركة المانية. وماأغراني هو أنهم أجازوا لي تحكماً فنياً كاملاً في الفيلم.

وبالطبع كان هناك بعض القيود. قيل لي إن الفيلم يجب أن يخلو من مشاهد التعري، وأن لايتجاوز طوله ثمانين دقيقة، وأن يتضمن الكثير من اللقطات القريبة. هل يحتاج المخرج إلى أن يعرف أكثر من ذلك؟

إن مخرج الأعمال التلفزيونية ينخفض عدد جمهوره إلى واحد أو بضعة أفراد، واستجابات هؤلاء ليست مشروطة بالوضع المشترك والأكثر رسمية للجمهور في المسرح. ومايجري هنا ليس كلاماً، بل حديثاً وحيد الجانب.

وعلى كل حال، حين عزمت على العمل للشاشة الصغيرة تجاوز قراري مسألة الأخلاق، والقيود التقنية، وعلم الجمال. لقد عملت للتلفاز عملين من قبل هما «مفكرة مخرج» و«المهرجون»، ولكن في كل مرة كان ذلك يعني الدخول في ضباب الصور المغبشة والملتبسة. وتنازعتني رغبات متضاربة حيال المساهمة مرة أخرى في خليط الصور التي يحشو بها التلفاز رؤوسنا ليل نهار. فهو يُغرينا بطريقة ماكرة، فيعمي بصيرتنا، ويُحلُّ محلَّ عالم الواقع عالماً بديلاً مصطنعاً علينا أن نتكيف معه. والأدهى من ذلك هو أننا نرغب في هذا التكيف. إني أرى التلفاز ومُشاهدَه مرآتين متقابلتين تعكسان فراغاً رتيباً لانهاية له بينهما. والسؤال الذي يجب أن نطرحه على أنفسنا هو: هل نصدق مانرى أو نرى مانصدق؟ أتساءل كيف يمكن تفسير التلفاز لرحَّالة من الماضي. من المؤكد أنني لن أقبل هذه المهمة الدبلوماسية.



فيلليني يوضح للممثل الانكليزي مارتن بوتر كيف يتخيل سلوك الروماني
القديم في موقع تصوير «ساتيركون» عام ١٩٦٩

انخرطت في المشروع مقتنعاً أنني لن أعمل أسوأ مما عُمل على الأقل. إضافة إلى أن صوت حدسي قال لي: قد تكون هذه فرصة ممتعة. أنا لم أخفْ جحيم دانتي بالتأكيد. لقد اتصف تنفيذ «تدريب الاوركسترا» بالمرونة، وهذه حسنة عظيمة. فالتلفاز يوفر لك جهاز إنتاج أقل ضخامة وأيسر إدارة من جهاز الأفلام السينمائية.

والمدهش في الأمر هو أني شعرت في الوسط التلفزيوني بأن المسؤولية أخف وطأة. ولذلك كنت قادراً على مواصلة العمل حتى النهاية باندفاع متجدد، وتلقائية كانت غير متوقعة بالكلية. وبسبب القيود بالذات، كنت أقدر أيضاً على تصور العمل من البداية إلى النهاية، وهو أمر لم أستطعه قط مع أي فيلم من أفلامي السينمائية. وإذا صرفنا النظر عن ذلك كله، فأنا لاأشعر أنني عملت شيئاً مختلفاً عما عملته قبل ذلك أو بعده. أي أنني حكيت قصتي، على الرغم من القيود المفروضة والمال القليل الذي وضع تحت تصرفي، وجاريت ماطُبعتُ عليه من ميل نحو المُعْجز، والمبالغ فيه، والخيالي، وعبَّرت، كما فعلت دائماً، عما كان يبدو رؤيا مقلقة وغامضة للحياة.

بدأنا العمل بالحديث مع الموسيقيين في مطعمي المفضل سيزارينا Cesarina، وبالتالي لم يكن ممكناً أن تكون المغامرة خاسرة تماماً. فإن فاتني غذاء العقل، لم يفتني غذاء المعدة. وثبت في نهاية الأمر أن مساهمة الموسيقيين الأجدر بالملاحظة كانت إطلاعي على المزحات العملية المتبادلة بينهم. كانوا يحتاجون إلى تخفيف التوتر الذي يتصف به عملهم، وإلى الظهور بأنهم غير مبالين بالتزامهم. لم أتمكن من استخدام الكثير من هذه المزحات، ولكني استخدمت واحدة فقط عجزت عن مقاومتها وهي تعليق كوندوم Condom على بوق أحد العازفين مثل بالون طفل.

قبل أن نبدأ طلبت من نينو روتا أن يضع موسيقا للفيلم، وكان ذلك إجراء غير عادي ولكنه ضروري في تلك الظروف. وطلبت منه أيضاً أن يضع شيئاً يتصف

بالحِرَفيَّة ولكنه غير متميز ، وفهم على وجه الدقة طلبي كعهدي به دائماً . وبالطبع لم أقصد أن لايصنع شيئاً جيداً ، بل أن تكون الموسيقا مجرد دعامة . إنها مثل البيانو الذي يضطر لوريل وهاردي إلى حمله وهما يرتقيان ذلك الدرج الطويل ، وهو مشهد من المشاهد التي لاتُنسى في الفيلم .

في الوقت الذي كنت أنفِّذ فيه «تدريب الاوركسترا» ، أو نحو ذلك ، وقع كابوس حقيقي ، إذ اختْطف ألدو مورو Aldo Moro ، رئيس الوزراء ، وأحد أصدقائي ، وقُتل على أيدي منتحلي لقب الألوية الحمراء . إن الإرهاب واقع غير مقبول ولايمكن أن أفهمه . والجواب السهل غير موجود . كيف يمكن لأي شخص أن يطلق النار على واحد لايعرفه ، ثم يتعايش فيما يتبقى له من العمر مع تلك الجريمة؟ أي شيطان تلبَّسه؟ في أوقات الحرب يصاب معظمنا بالجنون الجماعي . ومنذ بلغت سن الرشد وأنا أفكر في ذلك ، فلقد أثَّرت في نفسي تجربتي البسيطة مع الحرب تأثيراً غامضاً . أصبحت لفظة «حرب» أكثر من مجرد لفظة ، بل واقعاً ، شيئاً أعجز عن قوله ، غير أني كنت أشعر به في أعماقي .

يسأل عازف قديم قائدَ الفرقة : كيف حدث ذلك؟ فيجيب : ونحن غافلون . ومايستدعي هذا هو جريمة قتل ألدو مورو الإرهابية .

تذكرت أن عمالاً كانوا يحفرون ممراً جانبياً في مدينة ، وتحت رصيف الحضارة عثروا على التراب الذي يمكن أن يعثروا عليه في الغابة . هل أديم حضارتنا رقيق إلى هذا الحد؟ وهل ترقد الأفكار البدائية ذاتها تحت قشرة الدماغ المتحضِّر متيحة للبشر أن ينكصوا عند المناسبة؟ إن أفكاراً سوداء من هذا النوع غيَّمت على عقلي وأنا أخطط فيلمي الوثائقي القصير . ولم أدرك مدى تأثيرها في نفسي وفي الفيلم إلا بعد الانتهاء من العمل . حين أكون منهمكاً في صناعة فيلم ، أحب أن أعزل نفسي عن الأخبار وعن الناس قدر المستطاع . ومهما كانت الحادثة محزنة ، فإن تكرار عرضها على شاشة التلفاز يشعرك بأنها تقع مراراً وتكراراً . إن مزاجي يؤثِّر في أفلامي ، وأمزجة الآخرين يمكن أن تؤثر فيَّ أيضاً . وأتساءل دوماً

كيف يفلح الجرَّاح، أو قائد الطائرة، المسؤول عن حياة الآخرين في عزل نفسه عن الوجوه العابسة والأمزجة السيئة للذين يحيطون به.

أنا أصرّ على أن لاأشاهد أفلامي بعد إنجازها، لأني أنظر إلى كل فيلم نظرتي إلى علاقة حب، واللقاءات مع الحبيبة السابقة قد تكون مربكة، بل خطرة. وعلى هذا فأنا لاأستطيع أن أحكي إلا ماأتذكره عن «تدريب الاوركسترا». وذكرى ماحدث في أثناء انهماكي في صناعته هي ذكرى فعالة مختلفة عن الذكرى السلبية التي يحتفظ بها المرء عن مشاهدته للفيلم فقط. وأنا لاأستطيع أن أتذكره كما يتذكره ناقد لأنني لم أشاهده كما يشاهده هو.



إيزابيلا روسيلليني، ابنة صديق فيلليني ومُعلِّمه روبيرتو روسيلليني، والمخرج مارتن سكورسيس أثناء زيارة فيلليني في شينشينا في منتصف السبعينات

إن زمان «تدريب الاوركسترا» ومكانه هما تعليق على القرن العشرين. فبعد أن تظهر العناوين على شاشة عاتمة، وجلبة السير المتنافرة في مدينة روما تُسْمع في خلفية المشهد، تنتقل الصورة بالتدريج إلى كنيسة مضاءة بالشموع. والناسخ العجوز الذي يوزع الأدوار على أفراد الفرقة يلبس لباساً كأنه من قرن آخر. ويتوجه إلى الكاميرا قائلاً: إن هذه الكنيسة قد بُنيت في القرن الثالث عشر، وقد دفن فيها ثلاثة بابوات وسبعة مطارنة. ولأن السماع فيها ممتاز أعيد ترميمها لاستخدامها قاعة للتدريب الموسيقي. وليس هذا بالأمرغير العادي في روما، حيث كل شيء قديم، بل مغرق في القدم بالأحرى.

يأتي العازفون إلى هذا المكان المقدس أرتالاً، ويبدو على الكثيرين منهم وكأنهم أتوا من أجل التفرج على لعبة كرة قدم بدلاً من عزف الموسيقا. وإن أحدهم يحمل بالفعل مذياعاً صغيراً حتى يتمكن من متابعة اللعبة، ونقل نتائجها خلال التدريب إلى زملائه عازفي الآلات النفخية. وليس كل العازفين عديمي الشعور إلى هذا الحد. فبعض العازفين الكبار الذين يجدر أن نذكر منهم الناسخ ومدرس الموسيقا البالغ من العمر ثلاثة وتسعين عاماً، إن هؤلاء يتذكرون الزمن الذي كان فيه الموسيقيون أكثر جدية، وبالتالي أفضل عزفاً.

قابلت بعض العازفين، وأخبروني عن علاقاتهم بآلاتهم الموسيقية. إن درجة التعلق تتراوح بين عازف المزمار المزدوج الذي يكره الأصوات التي تصدرها آلته النفخية، وبين عازفة القيثار التي لاصديق لها إلا قيثارها. وهذه العازفة تشبه أوليفر هاردي قليلاً، لذلك عندما تدخل يسخر منها عازفو الآلات النفخية ذوو الميول الرياضية، وذلك بعزف لحن لوريل وهاردي. إن عازفة القيثار هي شخصيتي المفضلة. فأنا أتماهى معها على أفضل وجه. فهي تحب الأكل كثيراً، وتتناول منه كثيراً، وهي تحب عملها، ولاترغب في التبدل إرضاءً للآخرين. أما عازفة الناي، التي تبدو هي ذاتها كالناي، فهي تواقة إلى إرضاء الآخرين، وهي ترتجل حركة بهلوانية كي تترك انطباعاً قوياً في ذهني.

يتكلم الموسيقيون بكل اللهجات الإيطالية، وهناك أيضاً بعض اللهجات الأجنبية. والجدير بالذكر هو قائد الفرقة الألماني الذي يرتدُّ إلى لغته القومية عندما يُستثار. وهو يفهم الموسيقا فهماً دينياً، وربما كان ساخطاً لأنه يقود اوركسترا إيطالية من الدرجة الثانية بدلاً من قيادة اوركسترا سيمفونية في برلين. أما الممثل فهو هولندي فعلاً. وأنا أتذكر أني رأيت صورته من أجل غرض آخر، ولكنها علقت في ذهني. وأنا لي ذاكرة بصرية قوية جداً، ولاسيما للوجوه.

يبتدىء التدريب مثل حركة السير في روما، والتي سمعت في البداية. وأكثر العازفين يتمنون الانتهاء بحيث يستطيعون الذهاب إلى مكان آخر، أي مكان آخر. فالعزف بالنسبة لهم مجرد عمل، مثل العمل في مصنع سيارات فيات. إنه موقف من العمل، حتى العمل الخلاق، وهو موقف شائع في هذه الأيام.

يمازح أعضاء الفرقة بعضهم بعضاً، ويستمعون إلى نتائج لعبة كرة القدم في المذياع، ويلاحقون فأراً، ويجري بينهم جدال نقابي، وتلهيهم تسليات أخرى في سهولة، من مثل عازفة بيانو جذابة تُسحب عن طيب خاطر إلى تحت آلتها ويتمّ إغواءها هناك. وبينما هي تمارس الحب خلال التدريب تأكل أيضاً مظهرة رغبة ضعيفة في كلا المتعتين الحسيتين، فضلاً عن لامبالاتها بفنها.

ولأن الفرقة تعزف بهذا الافتقار التام إلى الاهتمام والهدف، يصير القائد بذيئاً، ويثير جدالاً نقابياً يعقبه ثورة ممزِّقة يُقذف فيها بالروث على ملصقات مشاهير المؤلفين الألمان. أخيراً يُنْصَب بندولْ إيقاعٍ ضخم محلَّ قائد الفرقة المعزول.

تعترض هذه الفوضى الصبيانية كرةُ هادم المباني التي تخترق الجدار على غير توقع، وتقتل كلارا السمينة المسكينة، عازفة القيثار المتعاطفة. وهكذا يستعاد النظام من خلال الفوضى، وهذه عملية إنسانية شاملة متكررة. ولكن، كما في كل ثورة، يُدمَّر شيءٌ نفسي، وعلى الموسيقا الآن أن تستمر من غير دور قيثارها. لقد ضاع كنز، وربما ضاع إلى الأبد، وذلك هو الشيء الأكثر أهمية.

إن كرة هادم المباني هي عدو القيم الإنسانية، وهي بلا رحمة. إنها مرتزقة تتحرك بلا قلب في عملها المدمر شأن أولئك الذين يتحكمون فيها. والمأساة

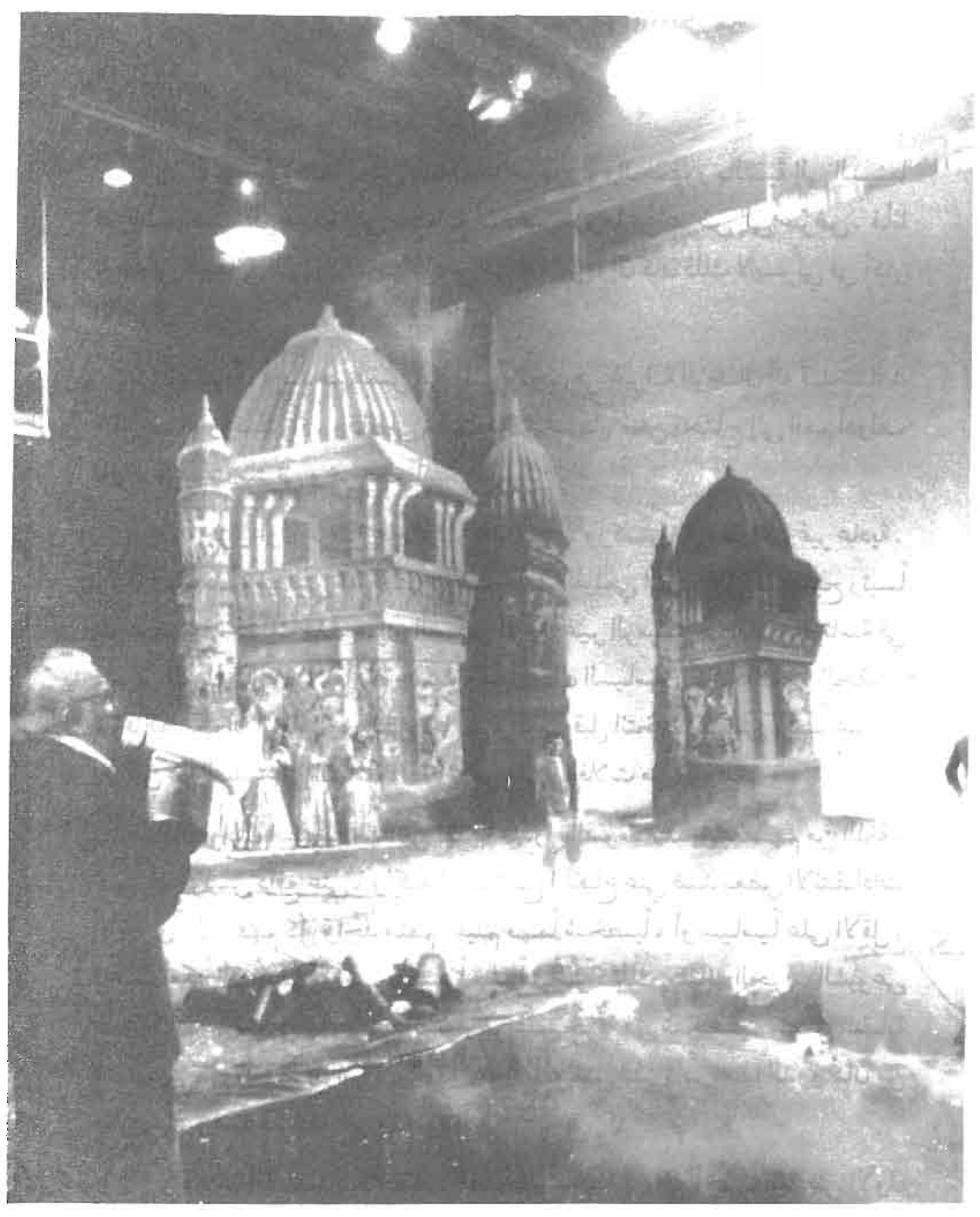
الحقيقية هي أن تخريبها سرعان مايُنسى. والعالم الذي يجري إفقاره في لحظة جاهز" لأن يقبل أن الأمور هكذا كانت دائماً. وما لايمكن التفكير فيه يعتبر صحيحاً ومحتم الحدوث.

وفي النهاية، وبعد أن يدرك العازفون النادمون حاجتهم إلى قائد، يعود قائد الاوركسترا إلى المنصة العالية ويقول: Do Capo Siqnori. وتشرع الفرقة بالعزف ثانية من البداية، وتُستأنف المشاحنات التافهة أيضاً. بينما يخوض قائدها في خطبة عنيفة بالألمانية على شاشة معتمة. وكلما تغيرت الأشياء بقيت على حالها. فالطبيعة الإنسانية ليست إلا إنسانية.

إن اهتياج قائد الفرقة الأخير قد لقي تفسيرات شتى، غير أني لم أتعمد أن يكون أكثر من تعبير عن الإحباط، وربما تعمدت أن يعبِّر عن بعض إحباطي أنا أيضاً باعتباري أحتل موقع قيادة في ميداني. وعندما أقابله قبيل ذلك في غرفة ملابسه يقول لي: نحن نعزف معاً، ولكن لا يوحدنا إلا الكراهية العامة، مثل الأسرة المفككة. أحياناً، عندما لاتجري الأمور على مايرام في موقع العمل، ينتابني الشعور ذاته تماماً.

اقترح أحد النقاد أن زحمة السير في البداية، والخطبة العنيفة في النهاية- وكلتاهما على شاشة معتمة- تتضمنان دلالة عميقة. وفيما يتعلق «بالمعاني العميقة» في أفلامي، لايسعني أن أقول إلا أني وفرت عملاً لنقاد كثار، حتى ولو كان ذلك غير مقصود.

إن التواصل ليس علماً بل فناً، فما يرغب الإنسان في تبليغه قد لا يكون هو البلاغ. وفي الدراما يلعب المتفرجون دوراً مهماً حين يفسرون مايسمعون ومايرون. فهم يرون بأعينهم، ويسمعون بآذانهم. وعليَّ أن لاأقول لهم مايفكرون فيه، وإلا كنت دعيًّاً يقيدهم. كثيراً - أو عادة- ماأفاجأ بما يقول الناس إنهم رأوه في أعمالي. إن الدور الخلاق لك هو كشف العالم للجمهور، وليس إغلاقه. ولكن الأمر يبدو أحياناً مثل لعبة القاعات حيث يهمس أحدهم شيئاً إلى شخص آخر، والشخص الآخر إلى جاره، وبعد فترة من الزمن ترجع الرسالة إلى الشخص الذي قالها أولاً، فلا يتعرفها.



عندما أعاد فيلليني بناء البندقية في شينشيتا قال بعض الناس : إنه يسرف في انفاق المال . غير أن فيلليني قال : إنه لايستطيع التحكم في المكان خارج الاستوديو . ومع ذلك فالبندقية المعاد بناؤها داخل الاستوديو ليست نسخة مطابقة للواقع ، بل هي بندقية فيلليني

إن الدراما لاتكتمل حتى يشاهدها جمهور. والجمهور بالنسبة إلى السينما هو الشخصية الوحيدة التي تستطيع أن تغير دورها من عرض إلى عرض. فأنا تدهشني المعاني التي يستنتجها الناس من أفلامي وإن كان ذلك لايسرُّني في أكثر الأحوال.

أتذكر أن أحدهم همس في أذني ونحن في غرفة الرجال أنه قد شاهد «تدريب الاوركسترا». وقال لي: أنت محق تماماً. نحن نحتاج إلى العم أدولف ثانية. فزممتُ سترتي وخرجت بأسرع مايمكن.

لقد جرى أول عرض عام لفيلم «تدريب الأوركسترا» في ظروف غير عادية. وكان أليساندرو بيرتيني قد طلب عرضاً خاصاً لفيلمي التالي قبل أن يصبح رئيساً للجمهورية. لذلك فقد جرى العرض الأول غير الرسمي في قصر الرئاسة في تشرين الأول عام ١٩٧٨ أمام جمهور من رجال السياسة. كان ذلك في الحقيقة شرفاً فضَّلت أن أتحاشاه، ولكن بما أني وافقت قبل انتخاب بيرتيني رئيساً على أن يعرض هو الفيلم على الشاشة، فقد تعذَّر عليَّ الإفلات من الورطة.

كان رجال السياسة مهذبين تهذيباً منذراً بالسوء. تضايق بعضهم من اللغة، غير أن الرئيس دافع عني، ولكنه لم يستطع الدفاع عني ضد بعض الانتقادات الأخرى. لقد فهم كل واحد منهم الفيلم فهماً شخصياً، أو سياسياً على الأقل. فحيث أمكن أن يُفسَّر أي شيء تفسيراً سلبياً، فُسِّرَ كذلك. فقائد الحزب الشيوعي الذي كان من ساردينيا اعتبر أنه تعرَّض للسخرية في شخصية ممثل النقابة الساردينى الصعب المراس. والحق هو أن الممثل الذي أدَّى هذا الدور كان من ساردينيا، وهذه مصادفة غير مقصودة.

وبعد أن أقلقت ملاحظات الصحف محطة RAI، أجَّلت العرض الأول المعلن عنه للفيلم إلى أجل غير مسمَّى. ثم عُرض الفيلم أول ماعُرض في دور السينما. وعندما عُرض على شاشة التلفاز، كان الناس قد نسوا دواعي السخط عليه.

## ١٥
# كوابيس النهار وأحلام الليل

تبدو أحلامي لي واقعية جداً بحيث أتساءل بعد أعوام: هل حدث ذلك لي بالفعل، أم حلمت به؟ إن الأحلام هي لغة مؤلفة من الصور. لاشيء أصدق من حلم، لأن الأحلام تقاوم التفسير الواضح، فهي تستخدم الرموز بدلاً من المفاهيم. كل شيء في الحلم يعني شيئاً، كل لون، وكل تفصيل...

أنا أعيش في أحلامي ليلاً حياة رائعة. وأحلامي من المتعة بحيث أترقب النوم دائماً. يعاودني الحلم نفسه أكثر من مرة، ويكون أحياناً حلماً قديماً مع ظلال مختلفة وتنويعات طفيفة. وبالطبع أنا لاأرى هذه الأحلام دوماً، بل في أكثر الأحوال. كنت أخشى أن تتوقف ذات يوم، أو ذات ليلة بالأحرى. وهي لم تتوقف حتى الآن، ولكن يجب أن أقول: إنها كلما كبرتُ تقاصرتْ، وكثرت الليالي التي لا أراها فيها. وأظن أن هذا أمر طبيعي بما أن الكثير من الأحلام جنسي.

ليست هذه الأحلام أحلام نائم دوماً، بل هي نشاطٌ عقلي في الليل. إنها في الحقيقة رؤى أكثر منها أحلام. فما يخلق الحلم هو عقل الإنسان الباطن، أما الرؤيا فيخلقها الوعي الذي يضفي المثالية على الأشياء. إن بعض الأحلام قديم جداً أرى فيها لوريل وهاردي وهما يلبسان لباس ولدين صغيرين، ويلعبان قريباً من أرجوحة.

أستطيع أن أخلق حلماً وعيناي مفتوحتان، أن أتخيل شيئاً. وهذا ليس نوماً بكل معنى الكلمة. إن بعض الناس يعتبرون هذا ضرباً من الفرار من مواجهة

المشكلات اليومية. وهذا صحيح عندما لاأعرف كيف أسوِّي أمراً ما. فأنا أحلُّ مشكلاتي بالتخلص من الفكرة، وأتمنى أن يحلَّها شخص آخر. أنا مثل بطلة «ذهب مع الريح» أترك الانشغال بالمشكلة إلى اليوم التالي. هكذا أتعامل مع كل شيء إلا مع الفيلم، فعند البدء به آخذ على عاتقي كامل المسؤولية. وأعتقد، على كل حال، أن أحداً ليس أكثر واقعية من الإنسان الذي يرى رؤى في نومه، وذلك لأنه يكثِّف الواقع الأعمق الذي هو واقعه.

مع أني ولدت قرب البحر في مكان كان الناس يأتون إليه للسباحة من كل أنحاء أوروبا، فإني لم أتعلم السباحة. وفي أحد أحلامي المبكرة، وهو حلم متكرر، كنت أرى كأني أغرق، وكانت تنقذني دائماً امرأة عملاقة ثدياها ضخمان جداً حتى قياساً إلى حجمها الهائل. أفزعني هذا الحلم في البداية، ولكني صرت فيما بعد أترقب تلك العملاقة التي كانت تنتشلني من الماء، وتضمني إلى صدرها. وليس من مكان في الدنيا أستحب الانضغاط إليه على الانضغاط إلى مابين ذينك الثديين الكبيرين. وكلما ألحَّ ذلك الحلم، صرت لاأخشى الغرق كل الخشية لأنني كنت واثقاً من أن إنقاذي سيتم في حينه، وسوف أنال ثانية رعشة الانعصار بين الثديين.

أنا لاأعاني عجزاً في الأحلام. فالأحلام تفوق الواقع، وفيها أستطيع أن أمارس الحب خمساً وعشرين مرة في ليلة واحدة.

أنا في الأحلام عارٍ تماماً في أكثر الأحوال، نحيلٌ وعارٍ. ولا أسمن مطلقاً مع أني أتناول فيها طعاماً شهياً، ولاسيما الحلوى، إذ تَمثل أمامي بانتظام قطعة شوكولا فاخرة. وأنا أحلم بالنساء كثيراً. إن الرجل ضحية شهوته الجنسية مثل ذكر العنكبوت. الجنس غريزة خطرة.

في عام ١٩٣٤، حين كنت في الرابعة عشرة، راجت حكايات عن حيوان بحري وقع في شباك الصيادين، ورأيت رسماً له في الصحف. كان الرسم يشبهني

إلى حد لايصدق. وقد حلمت كثيراً بذلك الحيوان البحري الغريب الشكل. كان البحر دائماً قوة مؤثرة في حياتي. لم يهيمن البحر على مجمل حياتي المبكرة، إلا أنه كان جزءاً مسلَّماً به في حياتي، مثل ذراعي أو ساقي، أو مثل أحد جدران منزلنا.



فيلليني يتناول طعام الغداء في مطلع السبعينات مع المخرج بول مازورسكي (إلى اليسار) والممثل روبن وليامز (إلى اليمين)، والواقف هو ماريو لونجاردي، صديق فيلييني ووكيله الإعلاني

كان ذلك الحيوان البحري الغريب امرأة في عين خيالي، امرأة عملاقة. وفي حياتي اتخذت السلطة هيئة امرأة هي أمي. فلقد كانت أمي صارمة، مع أني لاأعتقد أنها كانت مدركة ذلك تماماً. وقد مثلّت هي السلطة لأن أبي كان يغيب عن البيت معظم الوقت. أراد أبي أن نحبَّه، لذلك كان يعطينا هدايا عندما كان يأتي إلى البيت، ويشتري لنا كعكاً، ويروي لنا قصصاً طريفة لم نكن نفهمها جيداً.

لم تشعر أمي أن عليها أن تكسب محبتنا، لأننا كنا ندين لها بذلك. ورغم كل شيء، فإنها كانت أمنا. أنا على يقين أنها كانت تعتبر نفسها أماً كاملة، وأنها كرَّست نفسها من أجل هذا الدور في الحياة، ولكن حين كبرنا لم تدرك التغير فينا. لعلها أرادت تجاهل التغير فيها، وهو أنها قد تقدمت في السن. وأظن أنها أرادت أيضاً أن نكون مثل والدنا، سواء أكان ذلك عن وعي أم عن غير وعي. كانت ترغب في استمالتنا إلى مذهبها الكاثوليكي. وفي نظر أمي، كان الخير، والامتناع عن أكل اللحم يوم الجمعة، سواء.

إذا واجهت رمُوز السلطة في أحلامي أشعر بالكآبة. وأنا أخشى النساء في الغالب، وهذا صحيح في واقع الحياة أيضاً.

في أول أحلامي عن حيوان البحر كانت أمي معي. أردتُ أن اقترب من الحيوان قدر الإمكان، أردت أن أرى كل تفصيل حتى أتمكن من رسمه في البيت. وكانت أمي تحاول أن تصدَّني حرصاً عليَّ، ولكنني لم أصدقها. وحين كانت توضح لي كيف يمكن أن يلتهمني الحيوان البحري، كنت استسخف كلامها، لأنني كنت أعرف على نحو ما أن لحم الأولاد أقسى من أن يؤكل، وليس على الإطلاق طعاماً لأي حيوان بحري يحترم نفسه، ويستحق مكانته في البحر.

عندما كان حيوان البحر العملاق يرتفع وسط المياه، كنت أراه امرأة ضخمة بالفعل. كانت جميلة وقبيحة في آن معاً، وكان هذا لايبدو لي تناقضاً على الإطلاق. كنت أشعر آنذاك، كما أشعر الآن، أن جمال الأنثى يتجلّى في كل

الأشكال والحجوم. ولم أملك أن لاحظت ضخامة فخذيها الشاذين حتى عن تناسب أعضائها الهائلة.

سمعت صوت السلطة يتكلم، وكان كأنه لايصدر عن شخص معين، بل يخرج من الهواء، وهذا مايميز السلطة عادة. عرف الصوت اسمي، فاستفردني من الجميع، فنظروا إليّ كلهم. خشيت أن يحمَّر وجهي من الحياء كالفتاة. شعرت بالدوار، وخفت أن يُغمى عليَّ. قال لي الصوت: ان عليَّ أن أغادر المكان إذا لم أصرف أمي في الحال. فالأمهات غير مسموح لهن بالبقاء هناك، إضافة إلى أن حيوان البحر لم يكن يحب أمي.

تماسكتُ وصفَّقتُ، فدوَّى صوت تصفيقي كالرعد. أمرتُ أمي بالانصراف، فتلاشت. ولاأعني أنها غادرت المكان، بل أنها اختفت فقط. أومأ إليَّ الحيوان البحري الأنثوي العملاق أن أقترب. وكان هذا ماتمنيته أنا أيضاً.

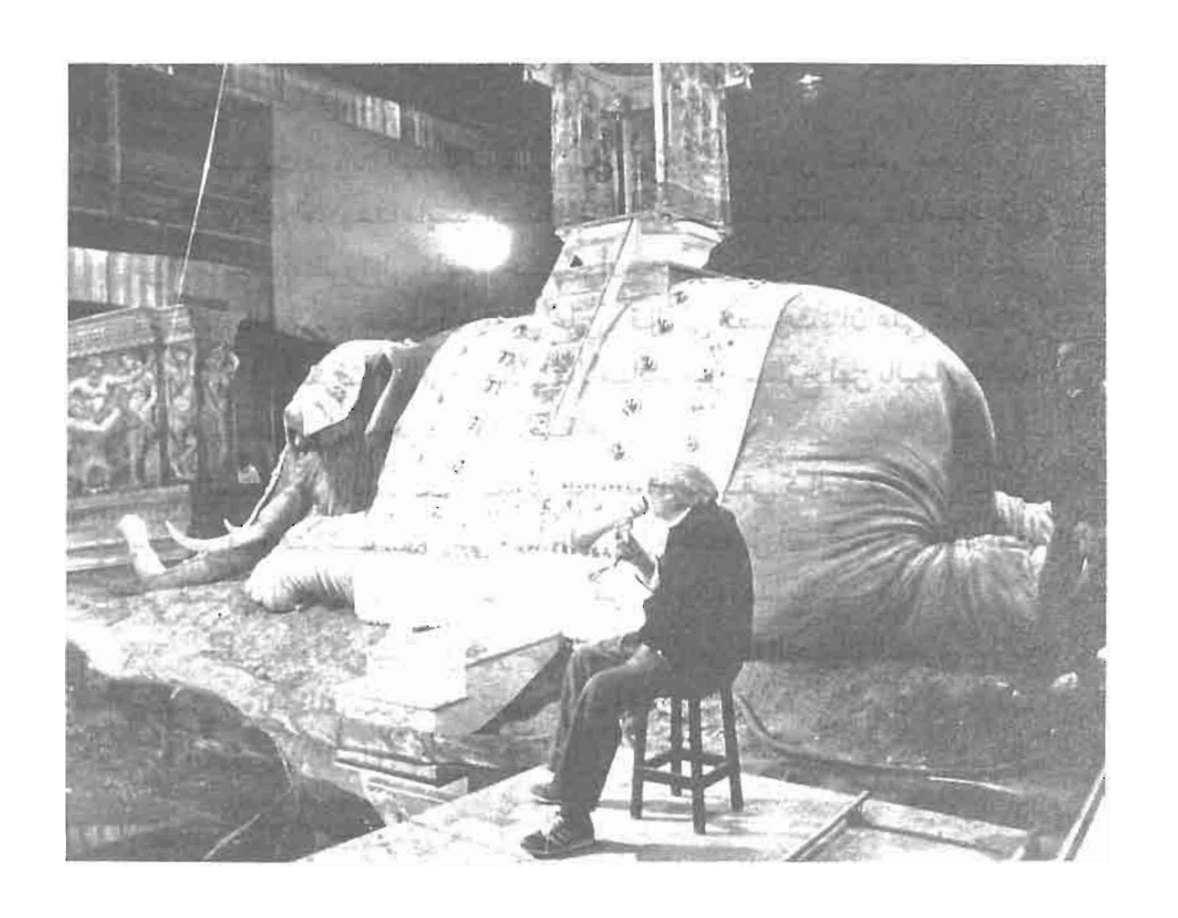
أتذكر، ولكن ليس من غير خوف، تحذير أمي أن الحيوان البحري سوف يبتلعني. وبدا ذلك مُغْرياً على نحو ما إضافة إلى كونه مرعباً. فكرت أن جوفها لابد أن يكون دافئاً جداً.

تقدمت.

عند ذاك أفقتُ. ومنذ ذلك الوقت شيعت صباي إلى الأبد.

ثمة حلم جنسي عاودني مراراً عبر السنين. كنت أراه كثيراً وأنا شاب، واستمرَّ في أعوام منتصف العمر، أما مؤخراً فصرت لاأراه إلا لماماً. وأعتقد أن السبب واضح. إنه ذكرى حسية حية من ذكريات الطفولة. وهو يقوم على شيء حدث بالفعل، وقد استخدمته في فيلم «ثمانية ونصف».

طفل تحممه نساء في حوض خشبي قديم مثل الحوض الذي كان في مزرعة جدتي، ومن النوع الذي كنا ونحن صغار نهرس فيه العنب بأقدامنا العارية من أجل النبيذ. وقبل هرس العنب كان علينا أن نغسل أقدامنا. وحين كنا نستحم في الحوض فيما بعد كنا نشمُّ رائحة ثفل العنب المختمر، ونكاد نشعر بالسكْر.



كان فيلليني يحب توجيه الفيلة ، ولكن هذا الفيل ماا‌حتاج منه إلا إلى القليل من التوجيه

كنت أستحم أحياناً مع عدة أولاد وبنات وقد تعرَّينا تماماً . كان الماء يغمر رأسي ، وهذا كان تعريفي للعمق . ومن بين كل الأولاد كنت أنا الوحيد الذي لايستطيع السباحة . وذات يوم كدت أغرق ، وكان لابد من جذبي من شعري . ومن حسن الحظ أن شعري كان أكثر مما هو الآن ، ولولا ذلك لغرقت .

وفي المنام كان جسمي الصغير العاري المبلل تلفُّه، بعد اخراجه من الحوض، في مناشف كبيرة عدة نساء ذوات أثداء ضخمة. والنساء في أحلامي لايرتدين شيئاً على أثدائهن. وأعتقد أنه لم يوجد مايناسب ذلك الحجم الكبير. وحين يلففنني في المناشف، ويحملنني على صدورهن، وينشفنني، تمسُّ المناشف شيئي الصغير فيهتز مرحاً. إنه شعور لذيذ أتمنَّى ألا يتوقف أبداً. وتتنازع النسوة أحياناً عليَّ، وأجد لذة في ذلك أيضاً.

لقد قضيت حياتي باحثاً عن النسوة اللواتي كن يلففنني في المناشف وأنا طفل. والآن، حين أرى حلماً، أحتاج إلى نسوة أقوى. إن جيوليتا تفعل ذلك في الواقع، غير أن المناشف تفسد العمل في الحمام.

ومنذ ثلاثين سنة رأيت حلماً يلخِّص معنى حياتي كلها. وما أفشيته لأحد من قبل.

رأيت كأني مدير مطار في ليلة كثيرة النجوم. كنت جالساً خلف منضدة في غرفة كبيرة. ومن خلال النافذة رأيت الطائرات كلها تحط على مدارجها. حطت طائرة ضخمة، وبما أنني مدير المطار، رحت أتفحص جوازات السفر.

كان المسافرون جميعاً أمامي ينتظرون وجوازاتهم في أيديهم. وفجأة رأيت شخصاً غريباً. كان عجوزاً صينياً مظهره يوحي بالقدم، وعليه أسمال، ولكنها فخمة، وعلى وجهه ابتسامة رهيبة. كان ينتظر الدخول. وحين وقف أمامي لم ينبس، ولم ينظر إليَّ أيضاً. كان مستغرقاً في ذاته تماماً.

نظرت باستياء إلى اللوحة الصغيرة على منضدتي، والتي كُتب عليها اسمي ولقبي ومنصبي. ولكنني لم أعرف ماأفعل. خشيت أن أُدخله لاختلافه عن المسافرين، وعدم فهمي له. خفت إنْ أدخلتُه أن يوقع الفوضى في حياتي المألوفة. لذلك اختلقت عذراً، وكان كذبة كشفت ضعفي.

كذبت كما يكذب طفل. لم أستطع أن أرغم نفسي على تحمل المسؤولية. قلت: أنا لاأستطيع إدخالك. فأنا لست المسؤول هنا في الحقيقة، وعليَّ أن أسأل غيري.

نكَّست رأسي خجلاً، وقلت: انتظر هنا، سأعود في الحال. تركته لأتخذ قراري الذي لم أتخذه. ولاأزال أفكر في اتخاذ القرار، وأتساءل دائماً إن كنت سأجده هناك حين أعود. ولكن مايرعبني في الواقع هو أنني لاأعلم إن كنت أخشى أن أجده هناك، أم أخشى أن لاأجده. لقد فكرت في ذلك على الدوام خلال الثلاثين سنة الماضية. وفهمت تماماً أن العيب في أنفي وليس في رائحته. ومع ذلك فأنا مأأزال عاجزاً عن حمل نفسي على أن أعود إليه وأدخله، أو أكتشف إن كان لايزال منتظراً أم لا.

سُئلت كيف يمكن أن تكون أحلام المرء قصصاً ورؤى وخيالات. كيف يمكن أن يحرر المرء عقله على هذا النحو بحيث يتمكن من خلق شخصيات وعوالم؟

لاأعرف. لاأعرف حتى كيف أخبر نفسي كيف تفعل ذلك.

حين أصنع فيلماً أسعى إلى تنويم نفسي مثل حالم، وكأنني أنا الذي صنع الحلم.

لقد تمتعت دوماً بالنوم، بالاستلقاء على السرير وتذوق تلك اللحظة المتميزة. أنا أحب السرير الكبير العالي، والشراشف الباردة، واللحاف الذي له خَمْل، وأتمتع بالليل الهادىء، وأتوق إلى الأحلام. إن الاستلقاء على السرير بانتظار الأحلام يشبه الجلوس في دار السينما بانتظار بداية الفيلم.

أنا استمتع بالاستيقاظ. أنتبه في الحال، وأفتح عيني، وأكون مستعداً تماماً للنهار. ولكن قبل أن أنسى أحلامي أحاول أن أدونّها. وأنا أفعل ذلك بالصور لا بالكلمات، مع أني أتذكر حوار الأحلام. وأنا أكتب ذلك عادة داخل بالونات كما في القصص المصورة. إن موضوع حلمي هو دائماً أنا. أنا بطل الحلم. وقد يعلل أحدهم ذلك بالأنانية التي أتصف بها. وأعتقد أن لكل واحد الحق في أن يحلم أحلاماً أنانية.

إن الاستيقاظ الكامل من غير تناول أي شيء، مفيد للغاية، لأنني لاأضيع من النهار لحظة سدى.

اللون في الأحلام مهم جداً. وأهميته في الحلم تماثل أهميته في الرسم، إذ أنه أحد مكونات المزاج. فإذا رأيت حصاناً وردياً، أو كلباً أرجوانياً، أو فيلاً أخضر، فاعلمْ أن أياً منها ليس شيئاً تافهاً في الحلم.

لقد ألهمتِ الوجوه دائماً مخيلتي. ولاأملّ النظر إلى الوجوه حتى أجد الوجه المناسب للدور. ومن أجل دور قصير قد أنظر - وكثيراً ما أنظر - إلى ألف وجه حتى أعثر على الوجه الأمثل لما أريد التعبير عنه. فالوجه هو أول مايتيسر لنا فهمه.

إن الوجه يلفت نظرنا ونحن أطفال مثل باقي الأشياء. ونحن نرى الأمان في وجوه أمهاتنا، مع أننا لانتذكرها تذكراً واعياً. وبعد ذلك ننظر الى الوجوه الأخرى.

إن الوجه يحدد لنا دورنا. وقد لاحظت أن بعض الممثلين يتأثرون بالأدوار التي يؤدونها. ويجدون أنهم ناجحون في دور ما دون غيره، فينتهي بهم الأمر إلى أداء ذلك الدور في الحياة. وقد عرفت ممثلاً أدى دور المغفَّل مدة طويلة، وهو الآن مغفل على الدوام. وهو إنما أخذ تلك الأدوار لأن فيه شيئاً من الغفل للبدء به، ثم إن أداء تلك الأدوار قد أظهر ذلك الجانب وعزّزه.

ثمة سوء فهم عام بشأن ما أبحث عنه عندما أتفحص معرض صوري. أنا لاأفتش عادة عن وجوه لاتُنسى. من السهل العثور على وجوه لاتُنسى، ولكن الأمر الصعب هو أن تجد وجوهاً قابلة للنسيان.

مع أنني اهتممت دوماً بالأحلام، فمن بين كل أفلامي لم يكن حلماً كله تقريباً إلا فيلم «مدينة النساء». فكل شيء في الفيلم له معنى ذاتي خفيّ، كما في الحلم، ماعدا البداية والنهاية، حيث يكون سنابوراز Snaporaz مستيقظاً في عربة القطار. إنه الوجه الكابوسي لحلم جويدو في «ثمانية ونصف».

يحلم سنابوراز بجمع كل النساء في حياته الماضية والحاضرة والقادمة للعيش في وئام وهذا خيال ذكوري، وحلمُ رجلٍ بأن النساء اللواتي عرفهن في

حياته يحببنه إلى حد يمكن أن يرغبن معه في الاشتراك فيه، وأن يفهمن أن كل واحدة تمثِّل مرحلة مختلفة من حياته، ومشاعر متباينة، وأنه يمكن أن يكون رابطة فيما بينهن أيضاً. وهن يفضلن، بدلاً من ذلك، أن يقطّعنه إرباً إرباً، فتأخذ إحداهن ذراعاً، والثانية ساقاً، والثالثة ظفراً. إنهن يؤثرن الإشراف على جثة على أن تؤخذ منهن.

خطرت لي فكرة «مدينة النساء» وأنا أتمشى في روما ليلاً مع انجمار بيرجمان الذي كان يصطحب ليف أولمان. كنا قد التقينا تواً، وسرعان ماتآلفنا.

تحدثنا، نحن المخرجين، عن صناعة فيلم مشترك، على أن نتناصف العمل، ويقدم كل منا منتجاً يدفع نصف المال، ويروي كل منا قصته الخاصة، ويكون الوصل بين القطعتين غامضاً، واقترح أحدنا «الحب»، ولاأذكر من الذين اقترح ذلك، ربما ليف أولمان. استحسنا الاقتراح بما أن كلينا كان يؤمن بالبحث عن الحب الذي يسمو بالإنسان. وكانت تلك الليلة في روما جميلة، وفي مثلها تبدو جميع الأفكار جيدة. أنا أحب التجوال في روما ليلاً. وكان بيرجمان وأولمان زائرين غير عاديين. وتعلمت الكثير عن مدينتي بعد رؤيتها من خلال عيونهما كسائحين. وأدرك بيرجمان، وأدركت أنا، أن كل واحد منا ينبغي أن يضبط نفسه بعض الشيء، على أن لايفرض المنتجون ضبط النفس هذا. وكلانا كان مشهوراً شهرة مبررة بالميل الى صناعة أفلام طويلة.

بعد عزمنا على صناعة فيلم معاً، واجهتنا مشكلة الجغرافيا. أردت أنا أن نعمل في روما، وأراد هو أن نعمل في السويد. ولكن من يدري إن كانت علاقتناستستمر لو حققنا التقارب الجغرافي؟ كان الواحد منا يحترم أعظم الاحترام أعمال الآخر، وما التقى في الحقيقة إنما هي أعمالنا. لقد التقت شهرته شهرتي.

صارت فكرتي إلى فيلم «مدينة النساء» بعد أكثر من عقد من الزمن. ومثل فيلم بيرجمان «اللمسة»، خضع فيلمي في سيرورته لتحولات كثيرة، ولم يلاقِ من الجمهور استقبالاً ناجحاً كما توقعت. وقال بعضهم: لو لم نتقابل أنا وبيرجمان في تلك الليلة لكنا في وضع أفضل.

كان المنتج الأول لفيلم «مدينة النساء» أميركياً يحمل اسماً إيطالياً هو بوب جوشيوني Bob Goccione صاحب مجلة أميركية مشهور. كان وهو شاب يرسم مثلي صوراً كاريكاتورية للناس في المطاعم. وقال بعضهم: إني كنت أفضل التعامل مع منتجٍ جديد كل مرة لأن ذلك كان يمنحني حرية أكثر لعمل ماأريد. وأظن أن الأمر خلاف ذلك تماماً. إن ترويض منتج جديد يشبه ترويض حذاء جديد صقيل الجلد. وهذا قاسٍ على القدمين. ماكنت أتمناه في الواقع هو الحماية التي كان يتلقاها الفنانون على عهد مايكل أنجلو. فأنا مارضيت في أي وقت عن بيان الميزانية، ولاصادقت المحاسبين الذين كانوا يعدُّونه ويفسرونه.

لم يكمل جوشيوني إنتاج الفيلم لأن الإنفاق عليه زاد على الميزانية، إضافة إلى مشكلات كان يواجهها في إنتاج فيلم آخر. وأراد أيضاً أن استخدم ممثلين أميركيين أو انكليز من الذين يعززون نجاح الفيلم. وهناك مشكلة أخرى هي تصور كل منا حول أسلوب عرض الجنس على الشاشة. كنت محتشماً في اعتقاده، أراد أن يعرض مزيداً من المشاهد الجنسية وفي لقطات قريبة. يبدو لي أن الجنس حين يمارسه الآخرون شيء مضحك، أما حين نمارسه نحن فهو ليس كذلك.

كانت فكرة عمل فيلم «كاترينا فيلليني الكبيرة» فكرته. وقد راقتني كثيراً. وتحدثنا حول أفكار عديدة تتعلق بذلك، إلا أن الفيلم لم ينفذ.

يبدو العالم في «مدينة النساء» من خلال عينيّ سنابوراز. وهذه وجهة نظر رجل نظر دوماً إلى المرأة باعتبارها لغزاً غامضاً، وهذه النظرة تتجاوز المرأة التي هي موضوع أهوائه إلى الأم، والزوجة، والمرأة العابرة، والبغي، وبياتريس حبيبة دانتي، وملهمته الشخصية، والمغوية في الماخور. إنه يسقط على المرأة كل أوهامه. وأنا أعتقد أن الإنسان قد غطى منذ بداية الزمن حتى الآن وجه المرأة بالأقنعة. وهي أقنعته، على كل حال، وليست أقنعتها. إنها أقنعة المشاهد، وليست أقنعة المرأة، وماتخفيه ليس مايظهر أنها تغطيه. وهي تأتي من عقل الإنسان الباطن، وتمثل ذلك الجانب المجهول من نفسه.

لاأذكر متى فكرت في اسم سنابوراز أول مرة. كنت أطلقه على ماسترورياني تفكهاً، ثم أخذت أناديه به. وحين كنت أخطط فيلم «مدينة النساء» بدا لي الاسم مناسباً للشخصية التي كان سيؤدي دورها ماسترورياني. ولقد أثار هذا الاسم أسئلة كثيرة. وسئلت: أي اسم هذا؟ ماذا يعني؟

وحين يحدث شيء من هذا القبيل، أبدي انزعاجي لأوحي للسائلين بفظاعة مايُطلب مني قوله فيكفون عن الأسئلة. والاسم ليس في الحقيقة إلا لفظة اخترعتها أنا.

عندما دعوت ماسترورياني سنابوراز العجوز، لم يُبْدِ ارتياحه إلى ذلك، ولكن ربما كانت الصفة وليس اللقب هي ماأزعجه.

ولما وصل ماسترورياني إلى موقع التصوير، كان عليه أن يخترق حشداً من النساء الظاهرات في الفيلم، إضافة إلى المنتظرات بالقرب من شنيشيتا من أجل اختلاس النظر إليه. كنت أحسب أنه سوف يبهجه تزلف النساء وهن يرشقنه بالورد، غير أنه أظهر التبرم، وقال لي: إن السير بين تلك النساء وهن يرشقنني بالورد يخيفني.

تلقيت نقداً كثيراً بعد «مدينة النساء»، وخاصة من النساء. قيل: إنني معادٍ للمرأة. لم يخطر لي قط أن مثل هذا التفسير ممكن. وهذا قد أكد لي مرة أخرى أن المعرفة السابقة بما سيراه الناس في عملك غير ممكنة في الواقع. لقد اعتبرت أنا أن فيلمي يتصف بالصفاقة والصدق والفكاهة.

إن بعض النساء كنَّ من خير الأصدقاء. ولقد كنت دائماً محتاجاً إلى الاستدفاء بصحبة النساء. وفي أثناء العمل، أقدم أفضل ماعندي حين أُحاط بهن. فالنساء معجبات ومشجعات عظيمات. وهنَّ يحفزنني، وربما أقوم بأحسن الأعمال ابتغاء لفت أنظارهن. وأنا مثل الطاووس الأنيق الذي يتوجب عليه رفع ذيله من أجل أنثاه. لايسعدني أبداً أن أصنع فيلماً عن الجنود أو رعاة البقر من غير النساء.



فيلليني يُري بيرنس ستيجرز كيف يريدها أن تعامل مارشيلو ماسترورياني في «مدينة النساء» (١٩٨٠)

قضيت حياتي أو معظمها مع امرأة واحدة هي جيولـيتا . وكثيراً ما يساعدني نساء في موقع العمل . وبعض الشخصيات الأثيرة عندي في أفلامي نساء . وأنا لاأفهم قول النقاد : إن أفلامي عن الرجال وللرجال . إن جلسومينا ، وكابيريا ، وجولييت ، هن شخصيات واقعية مثل أي من الناس الذين عرفتهم في الواقع .

عشرة آلاف امرأة! ربما كان تحقيق ذلك مملاً بعض الشيء، ولكن ليس في الخيال. والخيال هو المهم. إن الكعكة التي يحضرها د. كاتزون Katzone للاحتفال بالمرأة رقم عشرة آلاف في «مدينة النساء» يُفترض أن يكون عليها عشرة آلاف شمعة، غير أن ذلك لم يكن طبعاً. إن الخيال في الأفلام أهم من الواقع. فالأشياء الواقعية لاتبدو واقعية. وحتى تلتقط وهْمَ الواقع قد يلزمك أن تصور شيئاً عدة مرات.



اتهم فيلليني بأنه ضد المرأة في فيلم «مدينة النساء». وقال، إن ماصوره الفيلم في الحقيقة هو كابوس أحد مطاردي النساء

إن جورج سيمينون هو أساس شخصية د. كاتزون، وسيمينون أصبح صديقاً جيداً لي بعد «حياة حلوة». لقد قال لي: إنه قد أغوى عشرة آلاف امرأة منذ سن الثلاثين حتى الآن. ومن الواضح أن سجله خير من سجلي.

يسألني الناس دائماً عن هدفي من صناعة فيلم، وعن رسالتي. وأتلقى هذه الأسئلة عادة من الطلاب والأساتذة والنقاد. وبعبارة أخرى يريدون أن يعرفوا لماذا أصنع الأفلام. فهم يعتقدون أن وراء الضرورة الإبداعية سبباً ما. يمكنك أيضاً أن تسأل الدجاجة لماذا تضع بيضاً. إنها تضعه تحقيقاً للغرض الوحيد القادرة عليه في الحياة ماعدا أكلها. ولاشك في أن وضع البيض مفضل. أنا مثل راقصة الباليه في «الحذاء الأحمر»، والتي تجيب حين تُسأل عن سبب رقصها بالقول: لأنه يجب عليَّ أن أرقص.

إذا قلت الحقيقة شعروا بالخيبة، ولم تعجبهم. لذلك أحاول أحياناً، إذا كان مزاجي رائقاً، أن أخترع أسباباً غير موجودة، ولكنها ربما كانت وراء هذا العمل أو ذاك. ومع أنني في البداية أكون مهذباً وراغباً في إرضائهم، فإن الغضب يستحوذ عليَّ في النهاية. إنهم لايدعون اللقاء ينتهي نهاية حسنة. وجزاء إجابتي عن أسئلتهم هو دائماً تكرار السؤال.

في مرحلة من الحياة فكرت في أن امتلاك مطعم سيكون استثماراً جيداً. ثم أدركت أن ذلك سيرتب عليَّ مسؤولية، وأن ماكنت أتمتع به في الحقيقة هو الأكل في المطعم، وليس امتلاك واحد.

إن كل شيء عاطفي وحدسي بالنسبة لي. وأنا مثل رئيس الطهاة في مطبخ مليء بالمواد التي بعضها غريب. وبعضها مألوف، والذي يقول: ماذا سأطبخ اليوم؟ ثم يأتيني الإلهام، فأبدأ بالمزج والتحريك حتى يتشكل طبق جديد. وهذا مجرد تشبيه، فأنا لا أحسن الطبخ أبداً. عندما كنت صغيراً جداً اعتقدت أنني قد أجد متعة في تعلم الطبخ، ولكن اتضح في النهاية أن اهتمامي بالطبخ هو اهتمام بأكل مايُطبخ.

قد يأتيني صحفي ويقول: ماقصدك من عمل «معكرونة على طريقة فيلليني»؟ ولايسعني أن أجيب: كنت جائعاً. سيظن أنني لاأحترم الصحافة، وسيمضي ضاغناً عليّ، ويكتب شيئاً يبعد الناس عن مطبخي. لذلك ابتكرت قصة متقنة يظهر لي فيها اسكوفيير Escoffier في زيارة تفقدية، ويتم إنقاذي في قِدْر ماء يتدلّى فوقي كما تمَّ إنقاذي في دلو في فيلم «المهرجون» تماماً.

الحقيقة هي أنني لاأستطيع أن أعلل عملي في السينما. أنا أحب أن أخلق صوراً ليس غير، وليس هناك من سبب آخر. إن هذا العمل يلائم طبيعتي. وهذا توضيح كاف على مايبدو.

لم أعرف ماذا أرغب في عمله حتى بلغت الخامسة والعشرين. لم يخطر لي أنني سوف يستهويني الإخراج السينمائي. ولو خطر لي ذلك، لما كنت واثقاً من قدرتي عليه، أو من تَسَنِّي فرصة ممارسته لي. حين كنت أكتب مخطوطات، كنت أراقب تنفيذ مخطوطاتي وقد اعتراني الارتباك من كل ماكان يجري حولي. ولم أشعر بالاهتمام حقاً إلا بعد أن انهمكت في العمل مع روسيلليني. كان روسيلليني عميق الاهتمام. كانت الحياة مع الاهتمام مجهدة وعسيرة ولكنها أكثر روعة.

سمعت هاتفاً في داخلي يقول: نعم، تستطيع أن تكون مخرجاً. ربما كان هناك دائماً، ولكني لم أسمعه من قبل.

لما كنت في العاشرة، كنت أقيم عروضاً على الشرفة لأطفال الجيران. وكنت أبذل جهدي حتى تكون العروض مشابهة للأفلام التي كنت رأيتها في سينما فولجور، وكان الأولاد يضحكون. قالت أمي: إنني كنت أطلب أجرة دخول، ولكني لاأتذكر ذلك. لم أكن أهتم كثيراً بالمال، وإن اهتممتُ فذلك فكرة جيدة جداً، لأنني أعتقد أن الجمهور يرتاب في أي شيء مجاني. وحتى لو دفع كل ولد مبلغاً تافهاً، لدلَّ ذلك على أنني كنت محترفاً.

من الأسباب التي جعلتني أهتم بالسيكولوجيا اليونغية هو أنها تسعى إلى تفسير أفعال الفرد في سياق الجماعة. وهي تزودني بتفسير مفصل عندما لايكون عندي تفسير. ولو قابلني صحفي وأنا صغير وقال: ما الذي يدفعك إلى إقامة عروض الدمى هذه؟ فلربما أجبته قائلاً: لا أعرف. والآن أستطيع أن أجيب، وقد ازداد عمري ستة أضعاف، إن لم أزدد حكمة: لأن ذلك مركوز في وعيي الجمعي النموذجي. ثم أحبس نفسي حتى يسقط الدلو على رأسي ويحجب أبهتي.

وبعد ذلك سيطلب مني أستاذ أن أشرح للأجيال لماذا أحب أسقاط الدلاء، ويمكنه أن يكتب أطروحة عن الموضوع من أجل نيل درجة دكتوراه.



موعد نوم متخيل في «مدينة النساء»

# ١٦
# العمل هو السفر المفضل

أنا لاأحب السفر، لأني أفضل السفر بالخيال. أشياء الواقع ترهقني، ولكن إذا كان وجودي الجسدي مرتاحاً في وسطه المعروف، أكون غير مقيد بالأمتعة، وبالتالي طليق الخيال. يتحرر عقلي من تفاصيل من مثل وضع ألبسة داخلية كافية في الحقيبة، ووضع الغطاء على معجون الأسنان. وحين أسافر بالفعل، أتوق إلى الفرار من حواجز الطائرة، غير أن حسّ الخيال يكبحه رهاب الاحتجاز. إن الطائرة والمشفى لهما التأثير ذاته في نفسي.

أشعر حين أسافر كأنني حقيبة، غير أني حقيبة مليئة بالمشاعر. أنا أكره أن أشحن نفسي إلى أي مكان. والآن أنا أتمتع بما أسمع عن سفر الآخرين. فهذا يوفر لي الإثارة من غير متاعب. فأقول: ماأمتع ذلك! وماأروعه! وأقصد ذلك بالنسبة إليهم، وأنا سعيد بأني لست ممن يستمعون إلى إعلان مكبِّر الصوت في المطار. يتعذّر علي فهم الصوت المشوش وهو يعلن عن تأجيل موعد الطيران.

كنت أتوق إلى الطواف في العالم وأنا صبي. ثم وجدت روما، فوجدت العالم. عندما أكون في أي مكان آخر، أستاء من ذلك المكان قليلاً، لأنني أشعر أنه يبعدني عن المكان الذي أرغب أن أكون فيه حقاً. ومرّت بي أوقات كنت أستسلم فيها للأوهام، فأشعر أنني عرضة للخطر، وكأنني عصيٌّ على الموت طالما بقيت في روما. إن الشعور بالخطر يلازمني في أي مكان آخر.

لما وصلتُ إلى روما أول مرة، كان عندي فضول، ولم يكن عندي آمال. تمنيت أن أكون صحفياً ورسام كاريكاتير ناجحاً.

كنت توّاقاً إلى رؤية أماكن عديدة رأيتها فيما بعد، ومن بين تلك الأماكن كانت الولايات المتحدة تحتل المقام الأول. فلقد رأيت على الشاشة خلال الحرب العالمية الثانية أناساً فيهم وسامة وعليهم ثياب أنيقة، رأيتهم يرقصون، ويذهبون إلى الحفلات، ويأكلون. كان لديهم برادات ملأى دائماً. سحرتني أميركا، هذا البلد الرائع حيث الجميع أغنياء وسعداء، وتقتُ إلى زيارته. شكّلت صوراً عنه في ذهني قائمة على كل ما تذكرته من الأفلام الأميركية.

وحين زرت الولايات المتحدة، بدت تخيلاتي مثل رسوم مضحكة. فكل شيء هناك كان أصغر أو أكبر من صوري الذهنية. ووجدت الواقع متعارضاً مع خيالي وخارج نطاق فهمي. وأدركت أنني لن أستطيع أن أفهمه وأعرفه، لذلك ولّيّت الأدبار، وعلى التدريج لم يبقَ من أميركا في خيالي إلا ماتصورته، ولم يداخلها من الواقع إلا القليل، وخاصة حين أخذت الطائرة وذهبت إلى هناك.

عُرض عليّ الكثير من الفرص لصناعة أفلام في بلدان أخرى، ولاسيما في الولايات المتحدة. وكنت لاأرتاح إلى صناعة الأفلام إلا في إيطاليا لأسباب عدة. لم تكن مشكلة اللغة ذات أهمية بالنسبة لي. فأنا عملت مع ممثلين غير إيطاليين مرة بعد أخرى، ولم نواجه أي مشكلة في التواصل. وفي فيلم «ساتيركون»، مثلاً، استخدمت ممثلين يتكلمون الإنكليزية لأنني اعتقدت أن النماذج الأنجلو ساكسونية ستحقق على نحو أفضل توقعاتي عن مظاهر الرومان القدماء. وقد استعملت الإنكليزية في أثناء إخراجي للفيلم، وفهمني أولئك الممثلون تماماً. من الناحية اللغوية، أستطيع إذاً أن أعمل في أماكن أخرى، بما فيها هوليود، ولكن هناك اعتبارات أخرى أكثر أهمية.

يتوفر لي في شنيشينا تحكمٌ ومرونة كاملان، أستطيع أن أُعدَّ أي موقع للتصوير، ويمكنني أن أجري التعديلات التي أريدها فيما بعد. وبما أن معظم قصصي تجري أحداثها في إيطاليا، فإن ضرورة الانتقال إلى بلد أجنبي كانت نادرة. وإن احتجت إلى بيئة أجنبية، كما في فيلم «كازانوفا»، فإن الفنيين

يستطيعون تجهيزها لي في سهولة. وفي فيلم «أميركا» المأخوذ عن رواية كافكا، والذي أظهر أنني أخطط له في فيلم «المقابلة». كان أسهل عليَّ التفكير في بناء نيويورك القرن العشرين في شينشيتا من البحث عنها في مدينة نيويورك ذاتها. ولما ذهبت إلى فرنسا من أجل فيلم «المهرجون» زادت قناعتي بألاَّ أغادر روما مرة أخرى. وقع لي حادث مؤلم واعتبرته علامة. وأنا أؤمن بالعلامات ولاسيما المُحذِّرة منها، وأحاول أن أراقبها وأمنحها التصديق.

كنت نازلاً في فندق في باريس. وفي منتصف الليل أفقت ووجدت الغرفة دافئة جداً. مضيت إلى النافذة وأنا نصف نائم فاصطدمت يدي بالزجاج وانجرحت. كانت يدي تنزف حين اندفعت إلى الخارج، وأخذت سيارة أجرة الى مشفى. وكنت لابساً رداء الحمام والمنامة فقط. وفي عجلتي نسيت محفظة الجيب. وفي المشفى طلبوا مني أن أدفع سلفاً. تصوَّرْ! رفضوا علاجي قبل أن أدفع وأخيراً ندموا على ذلك. اعتبرت هذا الحادث المشؤوم تحذيراً لي من العمل في بلدان أخرى. وأنا اهتم بالهواجس، والرموز الخارقة في ظاهر الأمر، مع أني لاأعدُّ نفسي مؤمناً متطرفاً بالخرافات. ويونغ يدعو هذا «تزامناً»، وهو وقوع حادثين غير مترابطين منطقياً في آن واحد وعلى نحو له دلالة.

إن الفائدة الكبيرة من العمل في شنيشيتا هو الحرية التي أملكها للإخراج على طريقتي الخاصة. فأنا أتحدث مع الممثلين وهم يؤدُّون أدوراهم أمام الكاميرا مثل مخرج الأفلام الصامتة. فالممثل لايعلم أحياناً مايقول، أو أن النص قد تغيَّر كثيراً في اللحظة الأخيرة على غير علم منه، لذلك أُضطر إلى تلقينه دوره المكتوب والكاميرا تصور. والظاهر أنه يستحيل القيام بذلك في هوليود باستخدام مكبرات الصوت. وقد أحتاج إلى وسيلة تخاطرية لإيصال تعليماتي الأخيرة للممثلين. كان أنطونيوني قادراً على العمل في لندن وهوليود في هذه الظروف، غير أنه ذو مزاج مختلف عن مزاجي. فهو يحمل إيطاليا معه حيثما يذهب. لذلك يستطيع أن

يكون كـامـلاً في أي مكان، أمـا أنا فـلا أشـعـر بالاكـتـمـال إلا في رومـا. يعـجـبني أنطونيـوني غـاية الإعـجـاب، ومع أن الطريقـة التي يعـمل بهـا مـا يعـمل مـختلفـة عن طريقتي في العمل، فإنني أحترم نوعية عمله وتكامله. إنه مبدع عظيم أثرَّ فيَّ تأثيراً كبيراً. وهو لايساوم، وعنده مايريد أن يقوله. وأسلوبه الشخصي مـختلف عن أسلوب أي إنسان آخر. إنه متفرد، وصاحب نظرة خاصة.

أعتقد أني وُجدت لأكون مخرج أفلام صامتة. أتذكر مناقشة هذا المـوضوع مع كنج فيدور King Vidor، أحد عباقرة السينما. وأتذكر دوماً أنه قال لي: لقد وُلدت عند بداية السينما. ياللروعة! لكم أودُّ لو ولدت آنذاك، وتسنَّت لي فرصة البداية الجديدة، وابتكار كل شيء!

وهناك سبب آخر شخصي لتفضيلي روما على مراكز الانتاج الأخرى هو أنني في تلك المراكز لن أعرف في أي مطعم سآكل. لم يكن عندي اهتمام خاص باختبار مطاعم عديدة. فما أن اكتشف مطعمي المفضل حتى أخلص له كل الإخلاص. إن الإخلاص لمطعم أسهل من الإخلاص لأمرأة.

أحب أن أعرف اللصيقة التي على ربطة عنق الشخصية، والمحل الذي تشتري منه الممثلة ملابسها الداخلية، والحذاء الذي ينتعله الممثل. إن الحذاء ينم كثيراً على الشخصية. من يأكل ثوماً؟ لو عملت خارج إيطاليا لما استطعت أن أعرف هذا كله.

إن الحرية، مع قدرتي على الإخراج، هي أهم عنصر من عناصر سعادتي في الحياة. وحتى وأنا صبي، كانت طاقاتي تتوجه دائماً نحو مقاومة مايحدُّ من حريتي: البيت، والمدرسة، والدين، وأي سيطرة سياسية، وخاصة سيطرة الفاشية التي كانت تمثل سيطرة كلية، والرأي العام الذي كان ينبغي التوافق معه. لم أدرك سيئات الفاشيين إلا عندما أحكموا الرقابة على القصص المصورة.

يمكن أن تكون الحرية مشكلة. لأن إخراج الأفلام مسؤولية، والمسؤولية والحرية متناقضتان. إن أموال القلة وحيوات الكثيرين في يديك. والأفلام ذات قوة مؤثرة، وهذا أيضاً مسؤولية.

القيود مهمة جداً أيضاً. فالحرية الكاملة تعني الكثير من الحرية، ويمكن أن تسفر في الواقع عن حرية قليلة جداً. إذا قال لي أحدهم: يمكنك أن تصنع الفيلم الذي تريد، وأن تنفق ثمانين مليون دولار، فلن يكون ذلك هبة، بل عبئاً. سأقضي وقتي وأنا أتصور كيف يمكن أن أصنع فيلماً لايكون من الطول بحيث يترتب علينا أن نزوِّد مقاعد دار السينما بالوسائد، وحجرة بيع التذاكر بالأسرَّة.

أظن أنني لم أستطع التكيف مع فخامة أميركا وأساليبها الباذخة. كل شيء ضخم مثل أميركا نفسها، كل شيء غير محدود. كم هو مرعب أن يقال لك: إن إمكاناتك غير محدودة. وحتى الأميركيون أنفسهم لابد أن يفزعهم بعض الشيء أن يقال لهم: يمكنكم أن تفعلوا أي شيء، وأن تكونوا أي شيء. يكفي أن يقال لك ذلك حتى يجعلك تتجمد في حذائك، ويصيبك وهم القوة بالشلل. وليس هذا في آخر الأمر إلا وهماً. كلما قبلتَ مالاً أكثر، أمسك بك مزيد من الأسلاك، فتعيد رحلة بنوتشيو Binocchio إلى صباه، وتصبح دمية. إن المزيد من المال لايشتري فيلماً جيداً بالضرورة.

احتجت في فيلم «السفينة المبحرة» إلى واجهة عريضة للرسم، فاستخدمت جدار مصنع المعكرونة بنتانيلا، حيث عمل والدي، أوربانو فيلليني، عندما قدم إلى روما عائداً من العمل القسري في بلجيكيا بعد الحرب العالمية الأولى. وفي أثناء عمله في ذلك المصنع عام ١٩١٨ التقى والدتي، إيدا باربياني، وفرَّ بها، ليس على فرس بيضاء، بل في قطار، وفي عربة الدرجة الثالثة منه، وكانت هي موافقة تماماً على انتزاعها من بيتها، وأسرتها، وطبقتها الإجتماعية.

وحين عملت فيلم «المقابلة» من منظور الأعوام المنصرمة، كان فهمي لوالديَّ أفضل من نظرتي إليهما في عهد الشباب. صرت أشعر بالقرب من أبي، ووددت لو أستطيع إعلامه بذلك، وتفهمت أمي على نحو أفضل أيضاً، فلم أعد أستاء من خلافاتنا. لقد أدركت أن الحياة لم تعطِ أياً منهما ماتمنى، غير أني، في استعادتي للأحداث الماضية، منحتهم الفهم الذي منحته للشخصيات في فيلمي.

إن متن السفينة في فيلم «السفينة المبحرة» قد بُني على المنصة الخامسة في شنيشيتا. وبما أنها استندت إلى روافع هيدروليكية، فقد كانت تهتز اهتزازاً يوحي بالواقع. أصيب الجميع بدوار البحر إلاي، لا لأني كنت بحاراً جيداً، بل لأني كنت منهمكاً تماماً في العمل، وغير شاعر بالاهتزاز. أما البحر فأُحدث باستخدام غاز البولي إيثلين. وظهر الغروب المرسوم الذي كان واضحاً أنه مصطنع، ظهر جميلاً. وهذا المظهر الزائف مقصود. وفي النهاية أكشف من وراء كاميرا مجمل ذلك الاستعراض الساحر.

كنت متردداً في إعطاء فريدي جونز دور أورلاندو. ظننت أنه سيكون نموذجاً بريطانياً يؤدي دَوْرَ إيطاليٍ في بيئة متوسطية. ومع ذلك رأيت فيه مايناسب الدور. ذهبت أنا وإياه بالسيارة إلى المطار بعد المقابلة الأولى. وفي طريق العودة إلى روما كنت لاأزال غير متيقن. ثم شاهدت باصاً عليه لوحة كبيرة للإعلان عن بوظة أورلاندو. اعتبرت ذلك فألاً حسناً جعلني أتخذ القرار. إلى جانب ذلك لم يكن في ذهني أحد في الحقيقة.

عند الابتداء أُظهر التباين بين الحركة المضطربة في مطبخ الدرجة الأولى في السفينة المزودة بكل أسباب الترف، وبين الحركة الوئيدة الرصينة في غرفة الطعام. يأكل الأغنياء في بطء، فليس هناك مايستدعي قلقهم على نقصان شيء. إن اهتمامهم منصب على مظهرهم وهم يمضغون.

كنت حريصاً على توفير طعام فاخر مناسب للتصوير لكي يبدو شهياً على الشاشة. فطلبت طعاماً طازجاً ولذيذاً بغية إلهام الممثلين. كان مهماً أن يكون طيب الرائحة، فنحن ترقبنا أكله فيما بعد. ربما كان عمل الممثلين أفضل، وربما لم نلتقط إلا القليل من الصور، وذلك حتى نفرغ قبل أن يبرد الطعام.

أنا لاأستصغر عمل أي شيء في موقع التصوير، فأنقل طاولة، وأسرِّح شعر أحدهم، وألتقط قطعة ورق من الأرض. إن ذلك كله جزء من صناعة الفيلم.

أما في البيت فلا أستطيع أن أصنع فنجان قهوة لأنني لاأستطيع انتظار الماء حتى يغلي.

إن فيلم «السفينة المبحرة» له علاقة بالأوبرا، وهذا موضوع تحاشيته في أفلامي المبكرة. وأنا لم أُقدِّر تراث الأوبرا الإيطالية حق قدره إلا في فترة متأخرة من حياتي. وأظن أن السبب الذي تحدثت وكتبت عنه الكثير هو أن حب الأوبرا فُرض على كل الإيطاليين، ولاسيما الرجال منهم. كان أخي ريكاردو يطوف حول المنزل وهو يغني. ولايقتصر حب الأوبرا على إيطاليا بالطبع، إلا أنه أوسع انتشاراً هنا منه في أميركا.

كنت طيلة حياتي مطبوعاً على مقاومة أي شيء يُعجب الآخرين، أو يرغبون فيه، أو «يفترض» أن يفعلوه. وما اهتممت قط بلعبة كرة القدم كنشاط أو كمشاهدة، والاعتراف بذلك في ايطاليا يقارب الاعتراف بأنك لست رجلاً أبداً. ولاأحب أن أنتمي إلى أحزاب سياسية أو إلى نوادٍ. ولعل ذلك يرجع جزئياً إلى طبيعة ابن الأسرة السيىء السمعة، ولكنني أعتقد أن هناك سبباً آخر وجيهاً جداً هو ذكرى منظمة القمصان السود الفاشية.

كنت طفلاً حين كنا نرتدي ملابس المدرسة الخاصة، أو قمصان الفاشية السوداء، وكان مفترضاً فينا ألا نسأل عن أي شيء. وهذا ماجعلني أستفهم كل شيء. كنت متشككاً على الدوام، ورافضاً أن أُساق مع الأغنام إلى المسلخ. ولذلك ربما أغفلت أحياناً ماتمتع به الغنم، وكان يمكن أن أحصل عليه من غير أن أتحول إلى خروف مفروم.

والآن صار عندي اهتمام بالأوبرا، ولكن يصعب عليك أن تبدي اهتمامك بموضوع كنت قد أنكرت أشد الإنكار أي اهتمام به زمناً طويلاً.

تطلّب فيلم «السفينة المبحرة» استئجار أشخاص للمشاهد الجماعية التي يظهر فيها اللاجئون اليوغسلاف، وطاقم السفينة، والمسافرون. وقد دفعنا لهم بحسب وقت العمل، وكان المبلغ المدفوع يزداد، كلما طال وقت تصوير

المشهد. وأردت أنا أن ينتهي العمل في حينه، أو قبل الموعد المحدد، ويكون الإنفاق ضمن حدود الميزانية، أو قريباً منها قدر الإمكان، إلا أنهم كانوا يريدون كسب المزيد من المال.

استحث بعض مُؤَدِّي أدوار البحارة الإيطاليين مؤدي أدوار اللاجئين المتمهلين الحاملين أطفالاً مقهقهين. كانوا أشبه بالمتنزهين في حديقة عامة. كانوا يحسنون تمثيل المشهد بعد أن يصور عدة مرات. ولكن في اللحظة الأخيرة كان يبدر من أحدهم مايفسده.

ولم يستمر هذا ماأمكن الاستمرار، لأنه كان لي أصدقاء بين الجماعة، غير أن العمل كان مثبطاً. لم أتصور أحداً يمكن أن يعمل في صناعة فيلم من غير أن يشعر بالفخر، ويبذل قصارى جهده. لقد سعيت دائماً إلى إقامة علاقة حسنة مع العاملين معي، وإلى دعم أي واحد حتى القائم بأصغر الأعمال. إن التأثير السلبي الذي كنت أتوقعه، ولم أكن أحبُّه، هو تأثير المنتج، أو حَوَمَان المنتج المتجسس حولي، أو اختلاسه الكلام على الهاتف في مكان قريب، وخاصة عند الانتهاء، بينما المحاسبون يعدون النقود.

لم أشاهد الفيلم منذ انتهى العمل فيه، ولكنني أتساءل كيف يبدو الآن في ضوء مايحدث في يوغسلافيا. هل سيبدو خفيفاً جداً وقديم العهد، أم سيكلم الجمهور؟

إن وحيد القرن بعيد القربى من الحمار الوحشي الذي أسهمت في تنظيفه عندما قدم السيرك إلى ريميني وأنا صغير. وأعتقد أن سبب مرض الحمار الوحشي هو أنه لم يمارس الجنس في حياته. فكيف يمكن أن يشعر بالعافية؟ فعلى الرغم من كل شيء، لم يوجد في السيرك إلا حمار وحشي واحد. إن وحيد القرن مريض حباً.

إن وحيدَ قرنٍ واحداً فقط يشبه حماراً وحشياً واحداً فقط.

لما شرعت في صناعة أعمال تلفزيونية تجارية، قال الناس: إنني بعت روحي للمصالح التجارية. وقد آلمني ذلك جداً. أنا لاأستطيع القول: إنني غني جداً لاأرغب في كسب بعض المال، ولكنني لم أؤفلم أي شيء ابتغاء المال فقط. أنا لاأفعل ذلك. ومع أن الشهرة لاتسدد فاتورة مطعم سيزارينا، فلا يمكن أن تدفعني الحاجة الماسة إلى المال إلى القيام بعمل لاأؤمن به. لقد عُرضت عليَّ فرص للذهاب إلى أميركا والبرازيل وغيرهما، وصناعة فيلم لم أقتنع به. طُلب مني أن أذهب إلى البرازيل لعمل فيلم عن سيمون بوليفار.

من الواضح أنه لم يدفع لي مال كثير من أجل صناعة أعمال تجارية، ولكن الفكرة استهوتني. وقال كثيرون: كيف يصنع فيلليني إعلانات تجارية للتلفاز بعد أن انتقدها كثيراً، وأعرب عن كرهه لها؟ وكان هذا بالضبط سبب صناعة أحد الإعلانات. قيل لي: إن باستطاعتي أن أنفذ عملاً تجارياً متكامل الفنيِّة. ولم أعمله من أجل المال، مع أني قبلت الأجر.

وتوخياً للدقة أنا لم أكره إعلانات التلفاز التجارية المثيرة، وأنا لم أعجب بها. لقد شاهدت العديد من الأعمال الرديئة على شاشة التلفاز، على أني أعتقد أيضاً أن هذه الأعمال ليست بالضرورة ذات نوعية هابطة لأن التلفاز يعرضها فقط. فالإعلانات التجارية يمكن أن تكون مبادرات فنية مصغرة. وينبغي أن تحقق الغاية منها على أفضل وجه.

ماكنت أكرهه هو أن تقطع الإعلانات التجارية أفلامي حين تعرض على شاشة التلفاز. فهذا القطع كان يدمر الإيقاع. وأنا أعارض كل المعارضة أن تتخلل الاعلانات التجارية عرض الأفلام. وقد أعلنت رأيي على الملأ حول هذا الموضوع. وهذا لايعني أنني أرفض أن يكون هناك أعمال تلفزيونية تجارية. إن المنتجات تشبه منتجي الأفلام. ثمة شخص يترتب عليه أن يدفع.

وتقول الصحافة: لقد قلت دائماً: إنك تكره أن تقاطع الإعلانات التجارية أفلامك. والآن هاأنتذا تصنع اعلانات تجارية. أما خنت بذلك مخرجين آخرين

مثلما خنت نفسك؟ وهذا سؤال سخيف آخر كثيراً ماينطوي على استفزاز. إن الإعلانات التجارية لم تصنع بغية مقاطعة الأفلام طبعاً. يمكن عرضها قبل أو بعد. وإذا كان هذا ليس مايحدث، فالغلط ليس غلطي. لقد بذلت غاية الجهد. وأنا لاأدير العالم، ولا حتى ايطاليا. ماسعيت إليه هو جعل الإعلانات التجارية مسلية قدر الإمكان. وهذا موضوع لاأحب الحديث عنه أبداً. وعندما يسألون: لماذا عملت إعلانات تجارية، ياسيد فيلليني؟ لاأجيب، لأنني لاأحب سماع نفسي وأنا أدافع.

كنت أجد متعة خاصة في الإشباع الفوري مثل كتابة قصة أو مقالة. وحين كنت أُلهَم فكرة كنت أؤفلمها وأشاهدها. وهذا كان يذكرني بالفترة التي كنت أكتب فيها للصحف والمجلات ثم للراديو.

كان أول إعلان تجاري عملته إعلاناً عن كامباري Campari في عام ١٩٨٤.

امرأة شابة يبدو عليها الضجر وهي تنظر من خلال نافذة قطار متحرك. أحد المسافرين يلتقط جهاز تحكم ويغير المنظر المرئيّ من النافذة، وكأنه شاشة تلفاز كبيرة. تظهر مشاهد غريبة ومتنوعة.

لاتبدي المرأة أي اهتمام.

يسألها الرجل إن كانت تفضل المناظر الإيطالية.

والمنظر الذي يظهر الآن خارج النافذة هو منظر زجاجة كامباري بالقرب من برج بيزا المائل.

حينئذ تشعر المرأة بالسعادة والحيوية.

أما الإعلان عن معكرونة باريلا Barilla، والذي عملته في عام ١٩٨٦، فيبدأ فيما يشبه غرفة طعام الدرجة الأولى في فيلم «السفينة المبحرة». نشاهد رجلاً وامرأة جالسين إلى طاولة. ويتضح لنا أنهما عاشقان. فالمرأة تنظر إلى صاحبها نظرات موحية وحسية ومثيرة.

النُدُل المتعجرفون للغاية يسيرون في موكب رسمي. يتقدم رئيس الندل، ويطلعهما في تكلف على مافي لائحة الطعام من وجبات- رئيس الندل يتكلم اللغة الفرنسية.

تُسأل المرأة عما تريد، فتهمس: ريجاتوني.

يسترخي النُدُل ويتنفسون الصعداء. ويتضح أخيراً أنهم إيطاليون أُمروا بالتظاهر أنهم فرنسيون. يغنون معاً: باريلا، باريلا.

ويعلو صوت مذيع قائلاً: باريلا تشعرك دوماً بالقوة.

وحين نصف المعكرونة بالقوة، فإن اللفظة تفيد معنى الصلابة. أجل إن التلميح مقصود. إن لذة الأكل ولذة الجنس وثيقتا الارتباط- بالنسبة لي على كل حال.

عندما كنت صحفياً في عام ١٩٣٧، على ماأظن، كتبت سلسلة مقالات أسخر فيها من حقوق المطالبة بالإعلان المسموع والمكتوب. وفي إحدى المقالات يدلق نادل صحن معكرونة مطبوخ على زبون في مطعم. يغضب الزبون، ثم يتشرف جداً بذلك حين يكتشف نوع المعكرونة المدلوقة، فيطلب صحناً آخر ليدلق عليه.

كان يسرنُي أن أُفاجأ بأن الناس كانوا يستظرفون كتاباتي. ومع أني لم أكن راوية نكات، فإني كنت أقدم تعليقات قائمة على منظوري للحياة، للحقيقة المبالغ فيها.

إن الإعلانين التجاريين اللذين عملتهما عن كامباري وباريلا استُقبلا بالاهتمام الشديد الذي تُستقبل به الأفلام الطويلة. كان يُعلن في الصحف أن إعلاني التجاري سوف يعرض على شاشة التلفاز. وفيما بعد جرت مراجعة ومناقشة لكل إعلان من النقاد وكتاب المقالة.

في عام ١٩٩٢ طُلب مني عمل إعلان عن مصرف روما. كان قد مرَّ بضع سنوات لم أُخرج فيها أي شيء على الإطلاق، لذلك قبلت. وكما في الإعلان عن

كامباري، اخترت مرة أخرى مشهد القطار. استخدمت تأثير القطار الخارج من نفق، كما في «مدينة النساء». يفيق مسافر من حلم، ويدرك أن قرضاً من المصرف قد يحقق له أحلامه. والحل هنا أبسط من الحل في الفيلم. القطار، مثل السيارة، يوفر لك فرصة الجلوس ومراقبة الصور المتحركة من النافذة، وهذا شيء أحببت أن أقوم به على الدوام.

تأثرت كثيراً بكتب كارلوس كاستانيدا، ورغبت في أفلمتها. ولكن الاتصال به كان عسيراً. وبعد محادثة مع صديقةٍ (شارلوت شاندلر) تحدثت مع محامي كاستانيدا في كاليفورنيا، رغبت في الذهاب إلى لقائه هناك على الرغم من أنه لم يوافق على اللقاء حتى ذلك الوقت. إن أحداً لم يقابل ذلك المؤلف الغامض الدائم الروغان، ولاحتى محرره. ولاأحد كان يعرفه إلا محاميه الذي كان يتسلم شيكات الجعالات من ناشر كتبه. وعندما عدت إلى روما، أخبرت الصحفيين أنني قد قابلت كاستانيدا، غير أن ذلك اللقاء لم يسفر عن شيء.

والحقيقة هي أنني لم أجد كاستانيدا.

عندما أجريت مقابلات، أجبت الصحافة أجوبة تودُّ سماعها. فقلت: نعم قابلت كاستانيدا، وقلت: إنه رائع وأكبر من توقعاتي. وقلت: إنه لم يكن على الإطلاق كما توقعت أن يكون. كان لايخلو من سخف أن نقول: إننا ذهبنا للبحث عن الوزَّة البرية التي يضرب بها المثل. والواقع هو أن الرحلة استنفدت اهتمامي بالكاتب كارلوس كاستانيدا، مهما كان، وحيثما كان. يبدو أنه أقل ميلاً إلى الإجتماع حتى مني. ومانجم عن الرحلة، إضافة إلى تجربة الرحلة ذاتها، هو أنني لم أقرأ كاستانيدا بعد ذلك مطلقاً. لقد قلبت الصفحة الأخيرة مع تلك الرحلة، وكأنني قد صنعت الفيلم.

دعتني الجمعية السينمائية في مركز لنكولن إلى حفلة تكريم في نيويورك عند إقامة مهرجانها عام ١٩٨٥. جاءت صديقتي شارلوت شاندلر إلى روما لتنقل إليَّ الأخبار «الطيبة».

أسعدني التكريم في البداية. هكذا كان رد فعلي الأولي، أما رد الفعل الثاني فكان الشعور بالكرب، لأن أحداً لايريد أن يرسل إليّ التكريم. لذلك أضطر للتفكير في السفر، وترك عملي. كانوا يعطونني بطاقة سفر مجانية. وهكذا يبدأ تنازع الرغبات المروع، وأبدأ في تخيل الرحلة بالطائرة.

كان يقلقني أشد القلق أن تُلغى الرحلة. وإذا أخذنا كرهي للسفر بالطائرة بعين الاعتبار، فقد يبدو فزعي من هذا الحادث، واهتمامي الشديد بأن تلغى رحلة لن تجري أبداً، قد يبدو ذلك مستغرباً. وسبب ذلك هو اقتناعي بأن طيبتي تسوّغ ضياع الوقت الذي أكره أن أضيعه. والإلغاء لايعني فقط تبديد مزيد من الوقت، بل وجوب معاناة التوقع المفزع مرة أخرى. إن زمن التوقع أطول من زمن الرحلة الفعلي. وحين أسافر بالفعل، أكون قد سافرت في الخيال عدة مرات.

وبما أنني ولدت روحياً في روما، فإنني سأموت في روما. وأنا لا أسافر لأنني لاأحب أن أموت في مكان آخر.

ذهبت جيوليتا معي إلى نيويورك، إضافة إلى ماستروياني، وألبرتو سوردي، ووكيلي الإعلاني، ماريو لونجاردي. وجاءت آنوك آيمي من باريس لتلقانا في نيويورك، وكانت نحيفة كما هي دائماً. أتذكر حين جاءت إلى موقع التصوير ونحن نعمل فيلم «حياة حلوة». رآها المعجبون المنتظرون عند بوابة الاستوديو وصاحوا: أطعموها! أطعموها! وكان دونالد سذرلاند قد وصل إلى نيويورك. وجيوليتا كانت دائماً سعيدة بالسفر، واغتنام المناسبة من أجل شراء ثوب جميل جديد. أما ماستروياني الممثل فلم يكن يتمنَّى إلا أن تؤدي الرحلة إلى دور جيد. وقد أدت الرحلة إلى لقائه مع آنوك، على أي حال.

وفي أثناء تكريمي في مهرجان مركز لنكون، أعربت عن تقديري للسينما الأميركية، وماأدين به لأفلام هوليود التي شاهدتها أيام صباي في ريميني. وعندما تحدثت إلى جمهور المركز عن «القط فيلكس»، وتأثري به، لم أتوقع أن يضحك

الناس، ويستجيبوا تلك الإستجابة . ولم أعرف إن كانوا أحبوني، أم أحبوا فيلكس. وماأتمناه هو أن يكونوا أحبوا الاثنين.

لقد أحببت مدينة نيويورك دائماً، ولكن لم أعرف قط إن كانت نيويورك قد أحبتني. في تلك الليلة قالت لي: إنها تحبني.

كان ماستروياني معي في المقصورة، وكان يعدُّ النظارة. قال: انظر! في هذه الليلة يوجد وسط الجمهور مشاهير أكثر مما يوجد على منصة المسرح. لم أعرف إن كان يقصد أكثر عدداً، أم أكثر شهرة. ثم سألني إن كنت لاحظت داستون هوفمان وهو يصْفر في حماسة عندما جرى تقديمي. لا، لم ألاحظ ذلك. كان ماستروياني حيوي الحضور في الحفلات، أما أنا فأتجمد خوفاً بحيث لاأدرك أي شيء، ولا يخطر لي إلا التأكد من أن فتحة بنطالي مزمومة. وكثيراً ماكان ماستروياني يقاطعني في لحظة توتر بغية تخفيف ذلك التوتر، ولكنه علم في ذلك الوقت أن مواهبه الهزلية عاجزة عن تحقيق ذلك. لقد كنا جميعاً نأخذ الحادثة مأخذاً جدياً تماماً.

بعد العرض، أقيمت حفلة كبيرة في الحديقة المركزية، وقُدِّم لنا فيها عشاء لم أذقه. ويبدو لي أنني كنت واقفاً طيلة الوقت أتلقى تهاني المئات من الناس. كنت قلقاً ألاَّ أتذكر واحداً التقيته سابقاً. لم أتناول الطعام منذ صباح ذلك اليوم، لأنني كنت شديد التوتر بحيث أنني لم آكل إلا بعد أن ألقيت كلمتي.

ظننت أننا سنخرج لتناول الطعام بعد ذلك، وتبين لي أن هناك حفلة أخرى أيضاً، ستقام في مركز المدينة. كان النادي الذي أقيمت فيه الحفلة مظلماً ومزدحماً بالناس، وكان فيه زخارف تمثل أفلامي. أفزعت الظلمة والزحمة جيوليتا، ورغبت في المغادرة.

كنا نتضور جوعاً، وكانت الساعة الثانية والنصف بعد الظهر. ذهبنا إلى ظاهر المدينة البعيد، إلى مكان يدعى محل إلين. وفتحت الباب إلين نفسها. وكانت إلين تفوق توقعاتنا. كان يمكن أن تكون في أحد أفلامي. وكنت

سأدعوها، ولكني علمت أنها لاتستطيع أن تترك مطعمها. إن الذين يحبون مطاعمهم يشبهون المخرجين السينمائيين في مواقع التصوير في عدم التخلي عن مسؤوليتهم. لايرغبون في ذلك. إن مطعم إلين لاينتمي إليها، بل هي تنتمي إليه، وهي ليست موجودة فيه فقط، بل موجودة له أيضاً.

قال أحدهم لنا: تلك هي الطاولة التي كان وُدي آلن يجلس إليها. فاندفع ألبرتو سوردي إلى تلك الطاولة وقبّلها.

دعيت إلى إجراء مقابلات تلفزيونية عدة مرات. ووافقت خلافاً للقرار الأصوب الذي اتخذته. كان يصعب أن أُكره على تسوية وأنا أصنع أفلامي، غير أن ألبرتو جريمالدي، المنتج، كان لطيفاً معي، ولذلك وافقت. مالم أفعله بالإيطالية، وافقت على فعله بالإنكليزية. وإن انطلت عليّ الحيلة، فقد أملتُ أن لا يُعلم ذلك في إيطاليا. كيف كنت سأشرح لصحفيي التلفاز الإيطاليين أنني عملت في أميركا مالم أعمله معهم. وكان عذري البسيط الذي قدمته دائماً هو أنني لم أجرِ مقابلات تلفزيونية قط.

سألتني احداهن في مقابلة تلفزيونية: هل أنت عبقري؟ وماذا عساي أقول: كنت أسرق الوقت حتى أقرر ماأقول. لم أشأ أن أربكها أو أربك نفسي. لذلك قلت: ماأجمل أن يعتقد المرء ذلك. فاهتمت السائلة بالجواب. وفكرت أنا: ماأجمل أن يعتقد المرء ذلك بالفعل!

* * *

الذهاب إلى السينما هو خيار شخصي صادق لمشاهدة هذا الفيلم أو ذاك. يدخل الإنسان في حلم، وحين ينتهي الفيلم يغادر، ويرجع إلى واقع الحياة. أما مشاهدة التلفاز فهي مختلفة عن هذا.

يتحدث التلفاز معنا وإلينا ونحن مفتقرون إلى الحماية وحتى إلى الوعي. إن رسالته التي تتضمن السوقية والقيم الباطلة تُنقل إلى المشاهدين وهم يتكلمون على

الهاتف، أو يتناقشون، أو يتناولون طعام العشاء في صمت. إن أفضل طريقة للتعامل مع التلفاز. هي أن تشاهده وأنت نائم.

أنا أشعر أن الانتشار الشامل للتلفاز باهتماماته التجارية يشكّل خطراً على الجيل الذي يبدو ميَّالاً إلى السماح للتلفاز أن يصنع له أفكاره، وينشىء أطفاله. ولو أطلقت العنان للتبجح والهذيان في فيلم «جنجر وفرد»، لضحيت بما ابتغيته من ترفيه، ولاقترفت بذلك الخطأ ذاته الذي أنتقده. الناس يصدقون التلفاز، فهو يتحدث إليهم في منازلهم كالصديق، وينضم إلى مائدة عشائهم، وإلى أسرَّة نومهم.

لقد طغى التلفاز إلى حد يدير الناس معه الأجهزة قبل أن يخلعوا معاطفهم عند العودة إلى منازلهم. بعضهم ينام ليلاً والتلفاز مُدار، ويبقى كذلك يحدث نفسه حتى نهاية البرامج، ويأوي الجهاز أخيراً إلى الفراش، تاركاً الشاشة المتوهجة تضيء الغرفة. لقد أراحنا من تبادل الأحاديث، وقد يريحنا من التفكير، أي الحديث الداخلي الذي يتحدث كل منا فيه مع نفسه فقط. أما الغزو الآخر فهو غزو أحلامنا. ففي الليل، ونحن نائمون، يمكن أن يشارك أحدنا في مسابقة حول برنامج رياضي، ويربح جائزة وهو يحلم. وفي الصباح يتلاشى كل شيء.

لايغترب الناس عن المقربين إليهم والأعزاء عليهم فقط، بل عن أنفسهم أيضاً. ولاأعتقد أنني أغالي إذا قلت: إن شبان اليوم أقل قدرة على الإفصاح والبيان من الشبان الذين عاشوا قبل مجيء التلفاز.

إن شريط الفيديو وسط بين التلفاز والفيلم. وأرى فيه فائدة هي الاحتفاظ بالفيلم الذي تحب، مثل احتفاظك بكتاب أو شريط. ويمكنك أن تعيد خلق وضع السينما بشكل مصغر وعلى شاشة صغيرة في منزلك. وأنا أستحسن ذلك إذا أطفأت الأنوار، ولم تتناول عشاءك مع الفيلم، وإن أكلت بُشاراً فلا بأس. الفرق الحاسم الآخر هو أن غلاف قطعة الشوكولا ينبغي أن يفتح في دار السينما، ويزال أو يُلفّ من غير إحكام حول القطعة لاحتوائها حتى لاتذوب على الأصابع الدافئة.

أما عند مشاهدة التلفاز في البيت، فلا حاجة إلى نزع الغلاف مقدماً إلا لاعتبارات خاصة بالشخص ذاته الذي يشاهد ويقضم.

إن عيب شريط الفيديو هو تحول الشيء النادر والرائع إلى عملة دارجة. وإني لأتساءل كيف سننظر إلى الذَهَب لو لم يكن صعب المنال. وكم مرة يمكن أن يُشاهد الفيلم ذاته ويبقى مؤثِّراً ومسلياً؟

ولاشك في أن الشاشة الكبيرة، والأفلام التلفزيونية الشديدة الوضوح، سوف تقترب في المستقبل من محاكاة تجربة دار السينما من كل النواحي ماعدا عمومية الاستجابة المشتركة للجمهور. وعندما يحدث هذا فإن الاختيار الواعي لمشاهدة هذا الفيلم أو ذاك قد يتحقق من خلال زيارة الى السوق المركزية، أو دعوة إلى محطة التلفاز، بدلاً من الذهاب إلى دار السينما. ويضيع قيثار آخر تحت ضربات كرة هادم المباني . . .

إن أصل فيلم «جنجر وفرد» فكرة كانت جيوليتا تنوي تحويلها إلى حلقة في مسلسل تلفزيوني. وكان يتوجب عليَّ أن أخرج حلقة جيوليتا، فقد كانت راغبة في تنفيذها، وكنت سأخرجها كرمى لها. لذلك فإن الفيلم يتصف بالتهكم، لأنه يهاجم التلفاز التافه الواسع الانتشار، وإن كان الهجوم لايخلو من فكاهة. لقد عملت الفيلم لأن الفكرة أعجبتني، لا لأنني أردت مهاجمة التلفاز. فمن البداية قُصد من الفيلم أن يكون قصة حب.

كان ينبغي أن يخرج أنطونيوني وزيفريللي وآخرون مجموعة حلقات. وكانت خطة عظيمة، ولكن التلفاز لم يستطع تمويلها. وعندما لم يتحقق المسلسل، اقترح ألبرتو جريمالدي تحويلها إلى فيلم طويل. واعتقدت جيوليتا أن ماستروياني الذي عرفته منذ عملا معاً في المسرح الجامعي هو الممثل المناسب، واجتماعهما معاً في فيلم للمرة الأولى سيكون رائعاً، فوافقنا جميعاً.

وبالطبع كان ماستروياني سميناً، بل لم يكن سميناً في حياته كما كان في تلك الفترة، ولكن لم أقلْ هذا. فأنا أعلم كم يتلذذ بالطعام، وأنا أتعاطف معه.

فأن يكون المخرج سميناً شيء، وأن تكون شخصية فرد أستير Fred Astaire سمينة شيء آخر.

وظننت أنه سوف يرفض الدور ولايتبع حِمْية، حتى ولو كان لايحب أن يرفض طلب جيوليتا. ولكن شيئاً من هذا لم يحدث، فمن اللحظة الأولى أعجبه الدور. وتبين في النهاية أنه تمنى دائماً أن يكون فرد أستير. فرقص قليلاً، وكان رقصه جيداً، ولو كان يلهث عندما توقف.

حين قال لي ماسترورياني: إن فرِدْ رجل محطم تماماً بحيث ينبغي أن ينتعل زوجين من أحذية لوب lobb إنقاذاً لكبريائه، لم أفهم مافكر فيه، ولكن أن تحاول فهم ماسترورياني أمر غير مطلوب. ومن الأفضل أن لاتحاول.

أوضح لي أن الشخصية التي سيؤدي دورها ينبغي أن تنتعل حذاء ممتازاً للمحافظة على المظاهر. ومع أن ذلك لن يكتشفه الجميع، فإنهم سيلاحظون أن هذا الرجل لايزال فيه كبرياء، ويهتم بما يفكر فيه الناس، ويريدهم أن يعتقدوا أنه رجل ناجح. وقال: إن التاجر يدرك أهمية الحذاء. وبما أنه راقص، فإنه يعتبر الحذاء شيئاً مهماً أيضاً، لأنه سيساعده على فهم الشخصية التي سيؤدي دورها، وعلى تلقي الإلهام من القدمين إلى الرأس.

إن ماسترورياني ليس ممثلاً منهجياً، وهو لايصرُّ عادة حتى على وجود نص، فضلاً عن معرفة قصة حياة الشخصية التي سيؤدي دورها والدوافع التي تحركها. فتظاهر بالرغبة في زوجين من أحذية لوب حتى يتمكن من امتلاكهما عند الانتهاء من العمل. وكان ذلك أقل مااستطعت القيام به بعد أن أعددته للدور حتى قمة رأسه.

إن الصداقات العظيمة مغامرات، وهي مفعمة بالعاطفة. يخيل لي أحياناً أنني لست جيداً لأصدقائي كما ينبغي أن أكون. أنا أناني جداً بحيث لايمكن أن أكون صديقاً جيداً. ولكن أنانيتي لاتخص ذاتي، بل تخص عملي. إن استحواذ الأفكار عليَّ لايدع مجالاً لي للتفكير فيما يشعر به الآخرون نحوي. وأتعذَّب إن

قسوت على صديق، غير أنني لم أتعمد امتحان صداقة قط. فأنا يسعدني أن تكون الصداقة مثل هبة.

وذات مرة امتحنت ماسترورياني، وغلوت في امتحانه عن غير قصد. ماستورياني المسكين! سنابوراز العجوز كان يفعل أي شيء من أجلي، أو أي شيء تقريباً. ولاأعرف إن كان مافعله سببه صداقتنا الخاصة، أو ثقته الكاملة بي كمخرج، أو حتى حرَفيَّته البارعة. حين نعمل معاً، يسلِّم أمره لي، ويلين مثل دمية واثقة، ويكون جاهزاً صادق العزم على بذل كل ماعنده. وماذا فعلت أنا؟ تصرفت كما تصرفت دليلة مع شمشون، فجززته كما يُجزُّ حَمَل.

في فيلم «جنجر وفرد» كان لازماً أن لايكون حسن المظهر جداً، أن يكون جذاباً للنساء، ولكن ليس جذاباً جداً. وتخفيف إغراء ماسترورياني يندرج في أعمال البطولة. وارتأيت أن أَضْمنَ طريقةٍ لتجريده من جاذبيته الجنسية هي أن أقص بعضاً من شعره، وليس كله. فالصلعُ الكامل قد يكون مغرياً أكثر من الشعر الخفيف، لذلك كانت الفكرة هي أن نجعله أقل كثافة مثل شعري. وفيما بعد اتهمني بأنني فعلت ذلك غَيْرةً منه. وكنت أغار منه طبعاً، ولكن لم أقص شعره لهذا السبب، بل من أجل فردْ، الشخصية التي كان سيؤدي دورها. لم نستخدم المقص الصغير، بل المقص الكبير، واستخدمنا الشمع أيضاً، وقال الحلاق: سينمو الشعر أكثف مما كان سابقاً.

استسلم ماسترورياني للحلاق ومقص التخفيف الذي لايرحم، واستسلم للشمع أيضاً. وسمح أن يكون في منتصف رأسه بقعة صلعاء تقريباً. وتركت بضع شعرات لترمز إلى الفحولة المتضائلة التي يتعلق بها الرجل. إن الشيخوخة تعني أن ماتسلِّم به يحتاج إلى جهد كبير، وأن القليل يزداد تقديره عندك.

لما طلبت من ماسترورياني أن يخفف شعره، تذكرت يوم طلب مني روسيلليني أن أصبغ شعري. والفرق هو أن ماسترورياني كان نجماً حين طلبت منه ذلك.

لم أدرك تماماً مدى تأثير مقص التخفيف ذاك ليس في الشخصية التي كان سيؤدي دورها ماسترودياني فقط، بل في واقع حياته أيضاً. لقد تشوّهت شخصية سنابوراز العجوز. لقد فقد براعته، وخيلاءه، وبعضاً من حسن هيئته، حتى أنه كان يبدو خجلاً أحياناً. صار دائماً يعتمر قبعة أينما ذهب، ليس فقط في الخارج، بل في الداخل أيضاً: في المنازل، والمطاعم، وغيرها. وقد عامله سيريو ماشيوني Sirio Maccione معاملة استثنائية في مطعم لوسيرك Le Cirque في نيويورك، حيث تناول طعام الغداء في هذا المطعم الأنيق البهيج، إذ سمح له باعتمار القبعة خلال وجباته كلها هناك. وطيلة مدة إقامتنا في نيويورك للمشاركة في مهرجان الجمعية السينمائية في مركز لنكولن، لم يخلع ماسترودياني قبعته جهاراً إلا عند التكريم ونزولاً عند رغبتي على ماأظن، أو أتمنى. لم يذكر أحد تعلقه بالقبعة، ولم يستطع أحد أن يخمّن السبب. بعضهم ظنّ أنها عادة اكتسبها منذ فيلم «ثمانية ونصف». وأعتقد أن الارتباك منعهم من قول أي شيء. قالت لي امرأة: إنه قد واقعها وقبعته على رأسه. ولكنني أعتبر ذلك مجرد إشاعة.

في البداية ضايقناه. توقعنا أن ينمو شعره ثانية في الحال. ومرت الشهور، وشعره باقٍ على حاله، وظل يعتمر قبعته، لم يكن هو ذاته ماسترودياني الخليّ البال، بل يمكن القول: إنه كان في أكثر الأحوال معكّر المزاج. اشترى مزيداً من القبعات، فشعرت بالذنب. واختفى الحلاق الذي قال: إن شعره سينمو أكثف مما كان في أي وقت.

ومرّت شهور أخرى. وذات يوم بدأ شعره ينمو أخيراً. وعاد أكثف مما كان. وشوهد مرة أخرى في كل مكان من غير قبعة، وحيثما ذهب كانت النساء تدخلن أصابعهن في شعره الرائع. واستعاد ماسترودياني طبيعته اللاهية.

طُلب من ماسترودياني أن يقدم تضحية أخرى وهي أن لايظهر براعته الكاملة في الرقص. وقد آلمه ذلك، إذ أن حلمه كان على الدوام أن يرقص مثل فردْ أستير مع جنجر روجرز Ginger Rogers. ولكنه لو أجاد في رقصه، لما تناسب ذلك

مع الشخصية، إضافة إلى أن جيوليتا لم تكن لترضى أن يكون رقصه أحسن من رقصها.

حين كنت أنوي صناعة فيلم، كان مهماً أن لاأكون رقيق القلب، وشديد التعاطف مع الشخصيات، لأنني لو اهتممت بهم كثيراً لما اهتم أحد. ومن المهم أيضاً أن لاأسمح لهم بأن يكونوا مشفقين على ذواتهم كثيراً. كان على جيوليتا خاصة أن تحافظ على تفاؤلها. أما شخصية فرِدْ فقد أُجيز لها أن تبدي بعض الضعف، على أن لاتسرف في ذلك، وتخسر تعاطف الجمهور.

لم يعجب جيوليتا مظهر ُشخصيتها. وأرادت أن أجعل فرِدْ أصغر سناً، وأكثر جاذبية، ورفضت أن يكون على وجهها تجاعيد. وكذلك شُغلت بالملابس لامن ناحية لياقتها بالشخصية، بل من ناحية ما تُظهِر من فتنتها. في البداية لم تبالِ جيوليتا كيف تظهر في ملابس التمثيل، مادامت تلك الملابس تناسب الشخصية، وتساعدها على «الشعور» بها. ومع أنها أصرت على أن تتحلَّى شخصية جنجر بما يليق بها من خيلاء، وهذا مطلب مشروع، فإنني أعتقد أن تلك كانت خيلاء جيوليتا أيضاً. لما كانت في ريعان الشباب كان في وسعي أن أجعلها تبدو كبيرة السن، ولم تكترث بذلك. وقد قالت: إنها لاتزال لاتكترث بإظهارها كبيرة السن، فما يضايقها هو أن تظهر في منتصف العمر.

كان فرِدْ أستير وجنجر روجرز في الثلاثينات يمثلان السينما الأميركية بالنسبة الى الإيطاليين. لقد أخبرانا عن وجود حياة بهيجة. وحين بدأنا هذا الفيلم، كنا جميعاً معجبين بهما، ورأينا عملنا ضرباً من التقدير بما مثَّلاه في نظر الناس في العالم أجمع. وفوجئنا وصدمنا عندما سمعنا أن جنجر روجرز قد رفعت دعوى ضدنا. وأنا لاأستطيع أن أفهم فيما كانت تفكر.

أردت أن تَظْهر في البداية جنجر روجرز وهي ترقص على الشاشة مع فرد أستير أمام جمهور إيطالي جذلان، إلا أنه لم يُسمح لي بذلك. ياللعار! وتبيَّن فيما بعد أن جنجر روجرز هي «فتاة أحلام» مارشيلو، أو هكذا كانت عند

صناعة الفيلم، أما بعد المحاكمة فلا أعلم. لم نتحدث أنا وماسترورياني عن هذا الموضوع قط.

كان فيلمنا القصير حول أولئك الذين يُبجلّون روجرز وفرد. وقد سمينا الفيلم باسميهما إطراءً لهما، وكدت لاأصدق عندما قيل لي: إن جنجر روجرز قد ثارت ثائرتها علينا، وحاولت إيقاف عرض الفيلم. والتعويض عن الضرر كان أكثر من كلفة صناعة الفيلم.

لم أصدق أنها كانت هي المسؤولة. لابد أنها استمعت إلى أناس آخرين قالوا: إن الفيلم يسخر منها. وقال بعض النقاد: إنني أسخر من روجرز وأستير معاً. أنا لاأهزأ أبداً مما أعمل. ومع أني أرى ماهو مضحك في موضوعاتي، فإنني لاأتهكم عليها أبداً. أنا لا أضحك على شخصياتي، بل أضحك معهم.

أعتقد أن المحامين والوكلاء قد لفقوا أحاديث بغية استخدامها كسباً للمال، وقد انطلت الحيلة عليها. وأعتقد أنها لم تشاهد الفيلم مطلقاً. كان يصعب عليّ أن أصدق أن جنجر روجرز التي شاهدتها في سينما فولجور أيام الطفولة يمكن أن تغدر بي. وكانت جيوليتا هي المتأذية من ذلك بالفعل، لأنها تماهت جداً مع جنجر، ولم يصنع الفيلم في الحقيقة إلا من أجلها. وبالطبع لم تسفر الدعوى عن شيء، إلا أننا فقدنا، نحن الذين صنعنا الفيلم، إحساسنا بالفرح، ولعل جو الأسف هذا قد جلب لنا حظاً سيئاً. فأنا أؤمن بأنه من المهم جداً خلق هالة من المشاعر الطيبة والحب حول ماتعمل، وإلا انتحس جَدُّك.

كان جنجر وفرد في إيطاليا الثلاثينات يواسياننا، ولاسيما في الأقاليم. وقد بيَّنا لنا في زمن الفاشية أن هناك حياة أخرى ممكنة، على الأقل في أميركا، تلك البلاد التي تتوفر فيها حرية وفرص عيش تفوق الخيال. كنا نعرف أن ماكنا نشاهده كان أفلاماً أميركية. ولكن تلك الأفلام كانت أفلامنا أيضاً. وكان جنجر وفرد ينتميان إلينا مثلهما مثل الأخوة ماركس، وشارلي شابلن، ومي ويست وجاري كوبر. كانا تراثنا مثلما كانا تراث أطفال أميركا. إن التعبير عما كانت هوليود تعنيه

في حياة الولد الصغير في ريميني أمر غير ممكن. كانت هوليود هي أميركا، وأميركا كانت حلماً. كانت رؤية أميركا أمنية الجميع. وأنا أيضاً كنت أحلم بذلك.

ليست السينما بالنسبة لي رسالة، لأنني لاأحب أن يقدم الفيلم موعظة. فالاتجاه المفضل عندي يحدده أحد النساك الذي يقول: كل شيء معجزة وماعلينا إلا أن نتعرف ذلك.

* * *

## ١٧
# جائزة أوسكار مع بثرة على أنفك

في عـام ١٩٨٦ دُعيت إلى تقـديم جـائزة الأوسكار، وطُلب مني أن أشـارك في التقديم مع بيلي وايلدر Billy Wilder وأكيرا كوروساوا Akira Kurosawa. لم أحبذ رفض الدعوة لأن مانحي هذه الجائزة كانوا طيبين معي جداً، وأحب أن يتسم موقفي بالاحترام لهم ولهذين المخرجين العظيمين، ومع ذلك لم أرغب في قبول الدعوة أيضاً.

إن المشاركة في ذلك نشاط رائع لمن يعيش في لوس أنجليس ولايلزمه السفر بالطائرة من روما، ولمن لايجد بأساً في الكلام المباشر إلى بليون إنسان بلغة أجنبية، ولمن لايكون منهمكاً في أي عمل، الخ. . .

وعلى هذا النحو أو ذاك، من السهل دوماً أن توافق على موعد بعيد. وعندما أوافق يبدو ذلك الموعد وكأنه لن يأتي أبداً، ولكنه يجيء على الدوام بعد أن أكون نحيّته عن ذهني. وهناك دوماً ضغط من المنتجين للذهاب إلى أمريكا. يقولون: إن ذلك تكريم، وهذا واضح، وأنه يعني ترقية جيدة، وأفترض أن هذا واضح أيضاً. أما السبب الذي لايذكرونه فهو الرغبة في السفر وحضور الحفلات. فالمنتجون يحبون المهرجانات والحفلات، ويحبون التكريم، ويحبون أكثر مايحبون جوائز الأوسكار.

أُعطي أحياناً أجوبة من مثل: سأحاول. وهذا خطأ جسيم. فإذا تركتُ الباب مفتوحاً قليلاً، زاد الضغط. وفي أكثر الأحوال أتحاشى قول نعم، لأن ذلك مايودُّ الآخرون سماعه. إنهم يصغون إلى صمتي، ويفسرونه موافقة.

وفي الوقت ذاته. أنا أعترف بأني لاأحب أن أقول: لا. وقد يكون السبب هو أني لاأحب أن يقول لي أحد ذلك. أنا لاأحب إزعاج أحد. وهذا نوع من الجبن من ناحيتي. أحياناً أقول: ربما، وهذا ضرب من الكذب عندما أعلم أنني أُضمر الرفض، وأَعْنيه.

وحين أقول: ربما، أدفع الثمن. إن التأني في العمل ليس بلا ثمن. ينبغي أن أنجز شيئاً. وعندما أتلقى جائزة أقلق. ولست بالمستهين بالأوسكار أبداً. فلقد كنت عاقد العزم على الذهاب في عام ١٩٨٦ والمشاركة في تقديم الجوائز، إلا أنني كنت أتمشى مع جيوليتا فعثرت فانفكت قدمي. وأول ماخطر لي هو أنهم لن يصدقوني. فلقد كنت سيىء السمعة فيما يتعلق بالوفاء بالمواعيد. ومن المرجح أنني اكتسبت هذه السمعة السيئة اكتساباً. وبما أنني كنت واحداً من المقدِّمين، فقد بدا أن الأمر لن يكون خطيراً، فلديهم من يقوم بالمهمة. لاأعرف إن كانوا صدقوني. هل كان موقفي صحيحاً؟ نعم، ولا. هل عثرت؟ نعم. هل آذيت نفسي؟ نعم. أكان في وسعي الذهاب إلى الأوسكار، وتقديم الجوائز وأنا أعرج على المنصة؟ نعم. هل فعلت ذلك؟ لا.

في الأسبوع الذي أعقب حفلة الأوسكار تقرر موعد سفري إلى نيويورك لحضور العرض الأول لفيلم «جنجر وفرد»، والذي كانت ستقيمه اللجنة السينمائية في مركز لنكولن حيث جرى تكريمي في السنة الماضية. كان لي علاقة شخصية هناك، وصار رسغي في حالة جيدة. عزمت على السفر، ورغبت جيوليتا في ذلك، بما أنها كانت تنوي مرافقتي إلى الأوسكار، وخيَّب قعودي عن السفر أملها، وكذلك فعل منتج «جنجر وفرد»، جريمالدي، الذي كان معنا. كانت مفاجأة رائعة أن تلتقي في نيويورك سفن نيكفيست Sven Nekvist مصور أفلام انغمار بيرجمان. لقد تأخر ليلة هناك ليحضر حفل تكريمي. ومن حسنات النجاح هو أن الناس الذين تُعجب بهم، ولاتتوقع لقاءهم، يخرجون عن نمط حياتهم من

أجل لقائك. وأظن أن بقائي في نيويورك في الأسبوع التالي، حتى وأنا أعرج، قد جعل الناس في كاليفورنيا لايصدقونني مطلقاً في الحقيقة.

عند الاستقبال اضطررت الى الجلوس معظم الوقت، لأنني حتى ذلك الوقت لم أكن أستطيع أن أُلقي أي ثقل على رسغي، وخاصة ثقلي أنا. وبسبب اضطراري للجلوس، جاءت جيوليتا وجلست إلى جانبي. فهي تأنس بالناس، ويسرُّها حقاً أن تلتقي بهم، غير أنها كانت متعاطفة جداً معي، فلازمتني مع أني لم أُترك وحدي مطلقاً طبعاً.

كنت أحاول إخفاء تألمي، فنصحني أحدهم ألا أخفيه بعد أن رغبت عن توزيع جوائز الأوسكار منذ أسبوع، وكان ينبغي أن أبالغ فيه بالأحرى.

كلنا ننشد مايرضينا. ونحن نحب أكثر من نحب أولئك الذين يروننا كما نتمنى أن نُرى. وأفضل حالة أحب أن يراني فيها الناس ويتذكروني هي حالتي وأنا أخرج الأفلام. ففي تلك الحالة تحل بي تلك الطاقة الخاصة التي تدهشني.

أكرر القول. إن الموقع الذي أصوِّر فيه ليس مفتوحاً. أحبُّ أن يزورني بعض الناس الذين أعرفهم وأثق بهم، أو أن يزورني أحياناً شخص لاأعرفه، ولكنه منهمك في صناعة الأفلام. وأنا أتلقّى دائماً عدداً غير عادي من الطلبات لزيارتي في موقع العمل. وأجد نفسي مضطراً إلى رفض كل هذه الطلبات تقريباً، ومساعدي هو الذي يتولّى هذا الأمر. وخلال الأسابيع الأولى، أُغلق موقع التصوير بالكلية في وجه الصحفيين، أي حتى أنجز بداية قويّة. بعد ذلك، وحين يحضر الصحفيون، لاأسمح أبداً إلا لواحد منهم أن يدخل في كل مرة. وخطر لي أن في وسعي أن أدعو الجميع الى مشاهدة عملية الإخراج، وذلك بإخراج فيلم عن إخراجي للأفلام، وعرض التلفاز عليَّ هذه الفرصة.

إن فيلم «المقابلة» قد تصورته بالأصل فيلماً تلفزيونياً يتزامن مع الذكرى الخمسين لتأسيس شنيشيتا في عام ١٩٨٧. كان سيُصنع فيلم وثائقي خاص عن

شنيشيتا، وكنت سأصنع فيلماً شخصياً أقول فيه ماأريد. وكالعادة كانت الأشياء التي أردت قولها أكثر مما كان يسمح به وقتي أو الميزانية أو جدول الأعمال، لذلك تحول فيلمي التلفزيوني القصير إلى فيلم سينمائي قصير جداً. وقد سرَّ هذا أحد المنتجين وهو ابراهيم موسى، وساء منتجاً آخر هو محطة تلفاز RAI. وربما استاءت المحطة أيضاً من فكرتي في نهاية الفيلم حين يظهر أن الهنود الأميركيين الحاملين هوائيات تلفاز بدلاً من الأقواس والسهام قد يهاجمون أناس الفيلم. ومع إن رمزيتي لم تتصف بالبراعة التامة، فإنها لم يقصد منها أن تكون مريرة.

خطرت لي فكرة الفيلم بالفعل وأنا وحدي في شينشيتا في يوم أحد. وأنا أحب الذهاب إلى هناك يوم الأحد. فالمكان هادىء، ويمكنني أن أكون وحدي مع الأشباح. والمشكلة التي واجهت صناعة الفيلم هي شبح موسوليني. كيف كان يمكن رواية قصة شنيشيتا من غير ذكر موسوليني الذي يفضِّل الإيطاليون نسيانه؟ إن إغفال ذكره قد حولَّه إلى شخصية متخيلة لم تولد بالنسبة الى الايطاليين إلا عندما عُلِّق الدوتشي رأساً على عقب. أدار الاستوديو فيتوريو موسوليني. وأدرك الفاشيون أهمية الأفلام لامن أجل نشر الدعاية السافرة فقط، بل من أجل نشر القيم والأفكار الزائفة أيضاً.

مايعزِّيني هو أن شنيشيتا موجودة. إنها قلعتي، وهي تطعن في السن وتتداعى مثلي، ولكنها ماتزال قائمة. في أيام الآحاد كنت أجلب طعاماً للقطط الشاردة التي كانت تأوي إليها. كانت القطط جزءاً من قوة العمل، لأنها كانت تصطاد الجرذان التي كانت تقرض الأسلاك، أو أي شيء حتى الممثلين.

كانت الفكرة الأصلية تدور حول مخرج يصور فيلماً وثائقياً عن سنيشيتا، والمخرج الذي هو أنا يصور فيلماً جديداً. رأيت أن الفيلم سيكون أكثر تشويقاً إذا أجريت مقابلة مع مجموعة من الغرباء يأتون للحديث معي، وصورت مشهداً من فيلمي الجديد في أثناء هذه المقابلة. ثم أتذكر الزيارة الأولى التي قمت بها إلى

شنيشيتا في عام ١٩٤٠، وتعرُّفي إياها عندما كنت في العشرين فقط، ولم يكن عندي أي فكرة عن العمل في السينما فضلاً عن الإخراج السينمائي، إذ دخلتُ إلى هناك صحفياً بغية إجراء مقابلة.

لقد اعتقدت دائماً أن المقابلة ينبغي أن تتسم بالعفوية والظرافة. والقاعدة التي أتمسك بها هي ألا أكون مملاً، وهي قاعدة صعب خرقها. تمنيت ألا يُفهم الفيلم على أنه نرجسي. فهو يظهر شنيشيتا كما بدت لي عندما رأيتها أول مرة، وكما تبدو لي الآن أيضاً.

والممثل الذي اخترته ليلعب دوري وأنا في العشرين ذكَّرني كثيراً بشكلي وسلوكي وأنا في تلك السن. كان يشبهني حتى بالبثرة التي طلبت من المزينين وضعها على أنفه. وكان طلبي مباغتاً لاتوضيح له ولاتسويغ. كنت على يقين أن الجميع ينظرون إلى البثرة التي على أنفي، وخاصة الممثلة. وكنت أشعر أن البثرة تكبر. وكلما رأيت الناس يتحدثون معاً، ظننت أنهم يقولون: انظروا! انظروا إلى البثرة التي على أنفه! كنت أدرك ماكان يشعر به بينوتشيو Binocchio، مع أني لم أكذب. كنت أعي ذاتي وعياً مزعجاً. وكنت في الوقت ذاته شاباً أنانياً. والأنانية جانب من جوانب الوعي الذاتي.

خططت ذات مرة لصناعة فيلم للتلفاز عن سينما فولجور في ريميني. وقد أصنعه ذات يوم. كان ينبغي أن يتألف من ثلاثة أجزاء، الجزء الأول حول شنيشيتا، والثاني حول الصور المنطبعة في ذهني عن الأوبرا، والثالث حول سينما فولجور. وقد تحول الجزء الأول إلى فيلم «المقابلة» الذي كان من الطول بحيث لم يأذن المنتجون ببيعه كفيلم سينمائي. تخليت عن مشروع المسلسل. وظهرت سينما فولجور في فيلم «أماركورد» وقد أضفي عليها طابع رومانسي بعض الشيء. لقد أعدت بناء سينما فولجور في شنيشيتا كما حفظتها الذاكرة. وبغية معرفة فولجور كما كانت فعلاً، كان ينبغي رش الصالة بالعطر الرديء ذاته الذي كان يستخدم فيها آنذاك. في تلك الأيام، كان يأتي رجل ويرشّ عطراً رخيصاً ليغطي



فيلليني وشارلوت شاندلر على متن السفينة التي بنيت في شنيشيتا
عند نهاية تصوير فيلم «السفينة المبحرة» (١٩٨٣)

على الروائح الكريهة التي نأنف من الخوض فيها. وفي فيلم «أماكورد» أسبغت طابعاً ساحراً على سينما فولجور. لقد أعدت بناءها كما أتذكرها. فأنا أحبها، وتعاملت معها كما أتعامل مع امرأة أحبها.

أردت أن أؤفلم قصة مصورة أميركية أحببتها وأنا صغير هي قصة «ماندريك الساحر». وفي مطلع السبعينات تصورت أن ماسترویاني هو خير من يؤدي دور ماندريك، وكلوديا كاردينالي خير من يؤدي دور ناردا Narda حبيبته. ولكن ماسترویاني أراد كاثرين دينوف Catherine Deneuve التي كان على علاقة بها في الواقع. كان عندهما بنت في حين لم يكن عند ماندريك وناردا أيُّ ولد. لم أصور حياة ماندريك وناردا في أي من أفلامي. وإني لأتساءل إن فات الأوان. لقد تحدثت كثيراً مع لي فالك Lee Falk، مبدع ماندريك، حول صناعة الفيلم.

وعندما كنت أعمل فيلم «مقابلة»، نجحت في حمل ماسترویاني على أداء دور ماندريك ولو لبضع دقائق، وجمعت بينه وبين أنيتا اكبيرغ التي بقيت في روما منذ تنفيذ فيلم «حياة حلوة». فهي تحب روما، ولاسيما الطعام فيها. وأنا نادراً ماأراها، ولكن كلما رأيتها، «اختبرت أداءها»، وأكدت أنني أعرف أنها جاهزة للعمل.

تعذبني دائماً فكرة أشعة الشمس. وهي وسواس يُبتلى به المنتجون. ومع أني عرفتُ أكثر ماعرفت المنتج الإيطالي، فإني أعتقد أنها سمة عامة. فكل منتج يرغب في أن تسطع أشعة الشمس في نهاية الفيلم. وهذا ماجعلني أُظهِر في نهاية «مقابلة» أشعة الشمس تخترق السحب بعد عاصفة مطرية.

منذ أعوام قرأت كتاباً عنوانه «نساء ماجليانو الحرائر» للكاتب ماريو توبينو Mario Tobino الذي كان طبيباً في مشفى للأمراض العقلية. كتب ماريو عن نزلاء هذا المكان كتابة شاعرية وعاطفية. كتب عن المجانين كتابة رقيقة تأثرت بها، بما أنني كنت دوماً أتماثل معهم. فلقد اعتُبِرتُ غريب الأطوار وعجيباً، غير أن جنوني قد نجح حصرُهُ في قنوات وإعلاؤه. ولكم كنت عظيم الحظ!

لم يكن هناك مؤسسات ترعى المصابين بالأمراض العقلية في ريميني وجامبتولا حيث كنت أقضي الأصياف مع جدتي، فكنتَ ترى عادة المتخلفين عقلياً أو الممسوسين يتجولون في الشوارع أو يختبئون في المنازل. لقد سحرني أولئك المعزولون في عوالم مستقلة، المنبوذون لأنهم لم يستطيعوا القيام بأي عمل مفيد، فصاروا بالتالي عبئاً على الأسرة والمجتمع. لقد شوَّه الناس الأفكار المتعلقة بالتشوه. ونحن نتعلم الإعراض عما يبدو قبيحاً، ونتعلم من خلال الكلام والمثال ماينبغي أن نراه قبيحاً.

بعد الحرب العالمية الثانية، رأيت في ريميني المحاربين والمشوهين، والمقعدين في كراسٍ ذات عجلات. ولانعدام وجود الأماكن لأولئك الذين كانت حالتهم تعتبر من حوادث الطبيعة، فإن البلهاء، والمتخلفين عقلياً، وذوي الخلقة العجيبة كانوا يُحتجزون في البيت، أو يُبعدون عن الأنظار من الآباء الذين كانوا يخجلون بهم خاصةً لاعتبارهم عقاباً على سيئات. ففي العالم المؤمن بالخرافات، والذي عُشت فيه، كان الكثيرون يعتقدون بأن هؤلاء المرضى أشرار وقد ابتُليوا لأن اللعنة قد حلّت عليهم أو على آبائهم. فإن كان في أسرتك عاهة خلقية، فهي علامة على اقترافك ذنباً كبيراً.

هل تأملت «الناس الوسَام»، كما يُدْعَون؟ إني أتلفَّت حولي في المهرجانات. فهل هم حقاً أكثر وسامة؟

إن العماليق والأقزام، والمرأة السمينة والمرأة الشعراء، إن هؤلاء ينتمون إلى دنيانا مثلنا، ونظرتنا إليهم هي المعوِّقة.

كنت في طفولتي ألعب مع مجموعة أولاد قرويين قرب جامبتولا، ونستكشف حرم دير قديم. وجدنا ولداً أبله متروكاً هناك بلا عناية إلا مايقدم له من طعام. ولعل أهله قد فعلوا ذلك أملاً في أن يموت في الحال، وبالتالي يوفرون القليل الذي كان يتبلغ به، ويتخلصون من عبئه، ويزيلون عار ولادته أيضاً. أثَّر ذلك في نفسي تأثيراً عميقاً. وبقيت ذكرى ذلك الولد حية في نفسي، وأصرَّت

على الظهور في فيلم «حياة حلوة». وماأن رويت الحكاية في الفيلم حتى أصبحت إحدى ذكريات جيلسومينا لا إحدى ذكرياتي. وارتحت من تذكر الواقعة، واستطعت تذكر الفيلم.

فكرت طويلاً في صناعة فيلم عن المجانين، ولكن ماأردت القيام به ظل غامضاً. وعندما عثرت على كتاب توبينو Tobino، ظننت أنني وجدت ضالتي. أعددت معالجة قصيرة، ولكنها لم تُثر أي اهتمام. قال المنتجون: من يرغب في مشاهدة فيلم عن المجانين؟ ولم أصنع فيلماً من هذا النوع في آخر الأمر إلا عند صناعة «أصوات القمر».

طرح «أصوات القمر» مشكلة خاصة عليَّ لأنه مأخوذ عن رواية «قصيدة المجانين» للكاتب إرمانو كافاتزوني Ermanno Cavazzoni. وقلت: إن هذا لن يفي بالغرض أبداً. ولعل ذلك هو ماأغراني. كان يغريني دائماً تحدِّي العمل المغاير. ولقد واجهت قَبْلاً مشكلات مماثلة تقريباً مع بترونيوس، ومع كازانوفا إلى حد ما، إلا أن مشكلتي مع هذه الرواية كانت فريدة لأنها رواية معاصرة منشورة في عام ١٩٨٥. وكالعادة حللت المشكلة بإعدادها على طريقتي بالكلية، ولكن بالاتفاق مع المؤلف وبالتعاون معه إلى حد ما.

إن أفلمة الكتب كانت تبدو لي دائماً عملاً زائداً عن الحاجة. فالرواية، تولد، شأن كل الفنون، في بيئتها المتفردة، وتزدهر أكثر ماتزدهر هناك. إنها مثل تركيب مختلف، ولغة مختلفة. وتحويل شكل فني إلى شكل فني آخر يشبه دعوة ممثل إلى أداء دور رجل عظيم. وهذا مجرد مظهر كاذب، مجرد محاكاة للواقع.

أنا أعي تماماً أن جريفث D. W. Griffith يُعْزَى إليه ابتكار الفيلم الطويل حين أوجد تركيباً جديداً من المسرحية والرواية، ولكني أعتقد أن إسهامه أعظم من ذلك بكثير. فهو قد فهم استطاعة السينما على رواية قصة على نحو فريد، وطبَّق أفكاره على ترجمة الرواية، ثم المسرحية، إلى ما فُهم بالحدس أن الشاشة قادرة

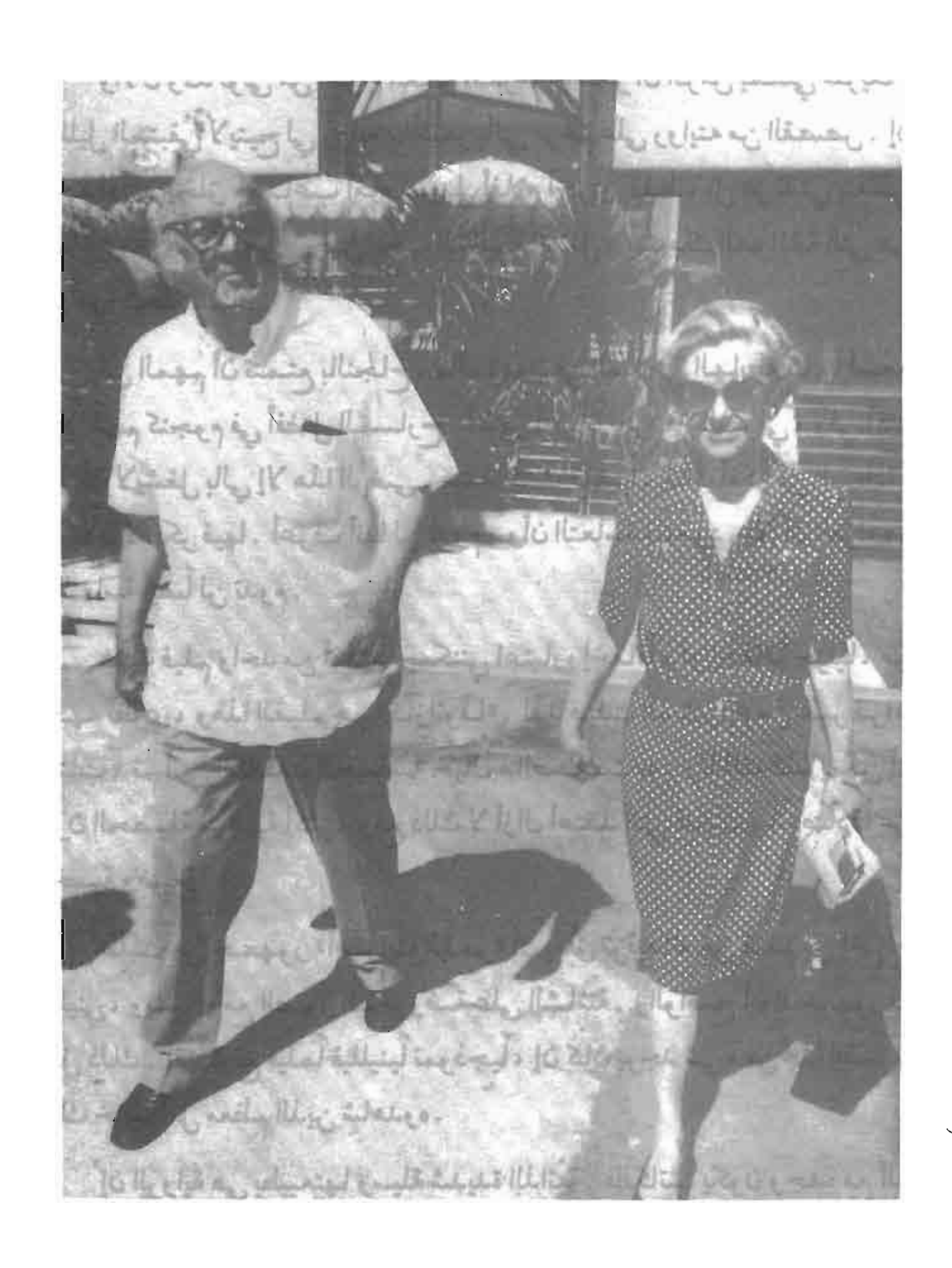
عليه. لقد تصور الفيلم شيئاً جديداً، وليس شيئاً مستمداً من شيء آخر. والدليل على ذلك هو أن جميع أشكال القص قد غيرتها تقنيات السينما تغييراً مهماً.

وفي «أصوات القمر» لم أحوِّل الرواية إلى فيلم، بل حولت الفيلم إلى رواية. والأدق هو أنني طبقت وسائلي التعبيرية على عناصر الحبكة الأساسية، وعلى حاجات الشخصيات.

ساورتني الشكوك وأنا أكتب «أصوات القمر». لم تساورني شكوك من قبل وأنا أكتب، أو لم تساورني مثل تلك الشكوك. وهذا يضرُّ بالإلهام. كنا نعمل في غرفة استقبال بينللي. كنت ألتفت إليه قائلاً: هل تعتقد حقاً أننا سوف نستمر في هذا العمل؟ كنا، أنا وبينللي، نعمل في الغرفة ذاتها، وعلى طاولتين متباعدتين. أعطاني الطاولة الكبرى. أجاب: نعم. يجب أن نستمر طبعاً. وعلمت أنني لم أبحث عن تطمين مثل ذلك من قبل. لقد حدث خطأ ما. ولكني لم أعرف إن كان الخطأ في النص الذي كنا نعدُّه، أم في اختيار المشروع، أم أن المشكلة هي أني فقدت الثقة بنفسي. لم أتأكد من شعوري حيال هذا الأمر. كيف كان يمكنني أن أبعث الحياة في شيء إن فقدت الثقة بالنفس، والثقة بما كنت أعمل أيضاً.

مع أن جيوليتا لم تقل شيئاً، فقد أحسست أن اختياري للمشروع لم يكن صائباً في اعتقادها. لقد أدركنا كلانا، ومن غير أن ننطق، أنني لم أكن لأحتمل الإخفاق في تلك المرحلة من حياتي.

إن قصة الحب تغدو، حالما تنتهي، ذكرى جميلة، أو موجعة، أو حتى لاتغدو ذكرى إلا نادراً، ولكنها يمكن أن تغدو أي شيء إلا قصة حب. وهكذا الأمر بالنسبة إلى الفيلم. فأنا لم أفاجأ تماماً باستقبال النقاد والجمهور السلبي لفيلم «أصوات القمر». فبعد كتابته وقبل أفلمته ساورتني ظنون لاتتعلق بموقفي من العمل، بل بموقف الجمهور. وحين سألت بينللي: هل أسحب الفيلم؟ قال: لا. وأظنه كان على حق. فبعد أن اتخذ الفيلم شكلاً، استحق أن تعطى له فرصة الحياة.



فديريكو وجيوليتا يقضيان عطلة في منتصف الثمانينات

والآن وقد تولى من أعوام العمر أكثرها، أشعر أن الزمن يمضي سريعاً. والقليل المتبقي لايتيح لي رواية ماأشعر بأني مرغم على روايته من القصص. إن الإخفاق لم يخلق مصاعب أمام تمويل أفلام أخرى فقط، بل هزَّ ثقتي بنفسي أيضاً، وهذا هو الأدهى. حين يحب العالم ماتعمل، يمنحك الموافقة التي هي المؤازرة الحقة للفنان.

من المهم أن تتمتع بالنجاح. فالمؤدون في الملاهي الهابطة كانوا أسعد حالاً منهم كنجوم في أفضل المسارح. أشعر أحياناً بالرضى الحِرَفيّ، وفي أكثر الأحيان لايشغل بالي إلا هذا الرضى. عندما كنت صغيراً، كنت أفكر في السعادة. وأنا الآن لاأفكر فيها. أعرف أنها لن تدوم، وأن التعاسة ستعود. إلا أن العزاء هو أن التعاسة أيضاً لن تدوم.

هناك فيلم واحد من أفلامي يمكنني اعتباره إخفاقاً، أو إخفاقاً جزئياً، من وجهة نظري، وهذا الفيلم هو «كازانوفا». لقد قبلتُ المشروع من غير قراءة الكتاب، ثم أنني افتقدت الحماسة حيال ماإضطلعت به. ولذلك كان يمكن أن تكون الحصيلة مُرْضية أكثر، ومع ذلك لا أزال أعتقد أنني قدمت بياناً صادقاً عن شخصية وضيعة.

طلبت من جمهور «أصوات القمر» أن يعلِّق توقعاته عن فيلم من إخراج فيلليني، وينساق مع الصور المعروضة على الشاشة. والواضح أن الجمهور لم يفعل ذلك. لقد توقع فيلماً فيللينياً نموذجياً، إن كان يوجد شيء من هذا القبيل. لذلك خاب أمل معظم الذين شاهدوه.

إن الرواية هي بطبيعتها وسيلة شديدة الذاتية. فالكاتب يكون وحده مع آلته الكاتبة، والقارىء يكون وحده مع الكتاب. ومن الواضح أن نقل الذاتية إلى الشاشة، وحتى إلى شاشة التلفاز، عمل أكثر صعوبة. فالطابع الواقعي للصور، وعدد المشاركين في صناعة الفيلم، يقاومان الذاتية. ومع أن التقمص العاطفي

empathy ممكن، فإن هذا التقمص ليس ذاتية، وأنا شخصياً أحب ذلك الإحساس بالذاتية الذي تنقله السينما، إلا أنه مختلف عن الطبيعة الذاتية للرواية.

إن المنظور في «أصوات القمر» هو إلى حد كبير منظور مجنون غير مؤذٍ أخرج من أحد المصحَّات. إنه مجنون بالمعنى الرومانسي للكلمة. فهو يختلف في رؤيته للأشياء عن الآخرين. ومن هذه الناحية أنا مجنون، ويمكن أن أتماهى معه.

في هذا الفيلم يجب أن أُظهر رؤية إيڤو Ivo المشوهة والشاعرية أيضاً للواقع من غير أن يكون ظاهراً جداً أنها رؤيته هو. والوضع هنا مماثل للوضع في «حجرة د. كاليجاري» إلا في أن قرار ذلك الفيلم تعارض مع قصد المخرج الأصلي، ثم فرضه عليه منتجوه. وبحسب فهمي، كشفت النهاية الأصلية لفيلم «كاليجاري» أن المجنون هو العاقل الوحيد في عالم فقد عقله، إلا أن تلك النهاية تغيرت. وفي «أصوات القمر» لاتتغير وجهة النظر. وعلى الجمهور أن يعلم سليم العقل من فاسده.

كان هذا مشكلة بالنسبة الى الجمهور غير المطلع على الرواية، وكان ينبغي أن أتوقع ذلك. حتى في إيطاليا لم يكن الجميع مطلعين عليها. وجاءني النقد من مهرجان كان، ومؤداه أن أحداً لم يفهم الفيلم، ومن الواضح أنه كلام مبالغ فيه. كان يُفترض أن أذهب إلى كان من أجل المشاركة في السهرات، غير أنني عدلت عن رأيي في آخر لحظة، ثم وافقت على الذهاب قسراً مع أن الوضع في المهرجان لم يعجبني، وجمهوره ليس بالجمهور النموذجي، لذلك لم أشعر أنني قد أتعلم شيئاً من استجابته.

سئلت إن كان «أصوات القمر» امتداداً للشخصيات التي ظهرت في «المتسكعون» و «أماركورد». ثمة تشابه بين ماريسا Marisa مُدِّرمة الأظافر وبين جراديسكا بما أنهما ترتبطان بالذكرى ذاتها. ويمكن أن أتماهى مع إيڤو تماهياً رمزياً. ولكن الجواب على العموم: لا.

وإنه لأمر محزن جداً لي أن يجد إيڤو أن حذاء ماريسا يناسب أكثر من امرأة واحدة، بل يناسب في الحقيقة كثيراً من النساء. إنها رسالة الشيخوخة في كل العصور، إنها ولادة الفلسفة الكلبية Cynicism. لقد ماتت الرومانسية في نفس إيڤو، فهو لن يستطيع أن يأمل آمالاً شاملة مرة أخرى. ولن يستطيع أن يثق كل الثقة مرة أخرى، وسوف يظل في رأسه أصوات تسأل تلك الأسئلة المزعجة الصغيرة التي لايجرؤ الرومانسي على طرحها. إن مجرد وجود فكرة الأسئلة يشير إلى زوال الروح الرومانسية.

إن الشيخوخة تشبه الشباب كثيراً، غير أن مستقبلها أقل وعداً. ولأن العالم لم يحب فيلليني، يجب أن أحبه أكثر. وهذا أقل مايستحقه مني مخلوقي المسكين.

إن فشل فيلمك هو نوع من العجز، والفشل مربك، وإذا فشلت عدة مرات، فإن ذلك يدمِّر ثقتك بنفسك، فتزداد بالتالي مصاعب إحراز نجاح في المستقبل. والفشل، مثل العجز الجنسي، يمكن أن يصبح دائماً، وحتى المحاولة تتعذر عليك. وتتمنى أن تلوم أحداً، ولكنك في أعماقك تعرف من الملوم.

أنا لاأحب العناد، لأنني أربط التصلب بالغباء واللاعقلانية، على أني أعرف أنه لايمكن دفعي. وإذا حاول أحدهم ذلك، أقعد على الأرض، وأرفض التحرك، كما كنت أفعل، حسب رواية أمي، وأنا في الثانية من العمر في السوق العامة في ريميني، وعلى الجميع أن يحيدوا عني. وكانت أمي تشعر بالخزي، وأنا متأكد من ذلك بعد ماتوصلت إليه فيما بعد من معرفة بها وفهم لها. فما كان يشغلها طيلة حياتها هو آراء الآخرين فيها.

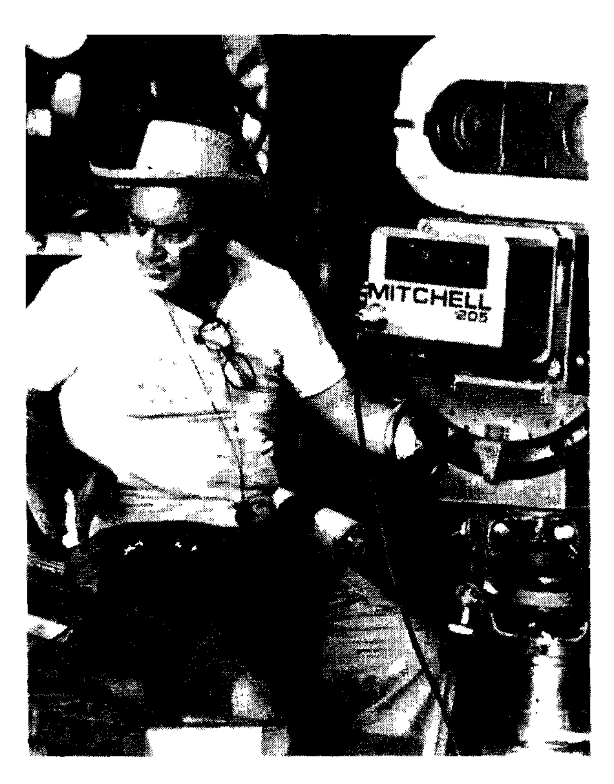
لم تكن مساعدتي على العثور على سعادتي في الحياة بالأمر السهل بالنسبة إليها، وهي التي كانت عاجزة عن العثور على سعادتها الخاصة. وعزمت على ألاَّ أعيش حياتي بحسب وصفات الآخرين. ولم أعشها. ولكن ذلك لايعني أنني ماتأذيت من النقد.



فيلليني وروبيرتو بينيني أثناء تصوير «أصوات القمر» (١٩٩٠)

وأعتقد أن حرفتي كانت أحيانا تتأذى من ممارسة الضغط عليَّ. وفي حياتي الخاصة قاومت القسر أيضا، مع أن المرأة قد تحقق ماتريد بالرقة والنعومة اللتين تتصف بهما. وعلى كل حال، كنت أستاء من ذلك فيما بعد حين أشعر بالتحايل. أنا لايمكن أن أمتعض من شيء يفعله الآخرون في براءة. وجيوليتا فيها تلك البراءة. والخداع غريب عن طبيعتها، مع أنه كان معروفاً أنها كانت تقدم لي معكرونة خاصة ليلاً قبل أن تطرح سؤالاً صعباً.

قال لي بعض الناس: إن «أصوات القمر» لن يلاقي نجاحاً، وأنه ليس الفيلم الذي يتوقعه الناس من فيلليني، وأنه لم يكون واضحاً للذين لم يقرأوا الرواية، وأنه فيلم إيطالي جداً. وربما كان سبب إصراري على المشروع هو أنني عنيد.




في أغلب الأحوال، كان فيلليني يرتدي أثناء الإخراج بدلة وربطة عنق وقبعة مثل رجل أعمال، ولكن ليس دائماً.

لاأحد يحب أن يسمع ثناء مكرراً على أفلام صنعها من عهد بعيد، وهذه الأفلام ذاتها هي التي تفرد على الدوام. فكل منتج أراد في الحقيقة أفلاماً أخرى من مثل «الطريق» و «حياة حلوة» و «ثمانية ونصف». ولكنهم كانوا يريدون «حياة حلوة» آخر على نحو مخصوص لأنه كسب الكثير من المال.

يفترض الناس أن فرص صناعة الأفلام تجري ورائي . وأنا نفسي ظننت أن هذا ماكان يجري ، ولكن ذلك لم يحدث قط . كان هناك خيارات بعد «حياة حلوة» فقط ، ولكنها لم تكن خيارات جيدة . فما يهم في الخيارات هو النوعية وليس الكمية .

تساءلت عما أعتقد أنه السؤال المهم عن العمل الفني ، فكان هذا السؤال البسيط : هل يتصف بالحياة أم لا؟

وجوابي فيما يخص فيلم «أصوات القمر» هو : نعم . لقد استحق فرصة الحياة . ولقد صنعت الفيلم - ولايزال جوابي : نعم ، إنه حي .

ولو اخترت فيلماً أحبُّ أن ينال مزيداً من التقدير ، لوقع اختياري على «أصوات القمر» لأنه استُقبل استقبالاً سيئاً في العالم مثل يتيم رغم أني ، أنا أبوه ، لاأزال حياً ، ولأنه آخر فيلم صنعته . إنه لغذاء لي أن أسمع : إن عملك الآن أفضل منه في أي وقت ، يافديريكو .

إن أهم مؤثر في صحتي هو عملي . كنت أمضي إلى شنيشيتا وأنا محموم أحياناً ، ولكن ماأن أصل ، وأُحيِّي عند المدخل ، حتى تهرب الحمى ، يطردها جو البشاشة والأنس . وحين كنت أبدأ العمل ، كنت أشفى من الزكام حتى لو دخل معي .

يظل جسمي صحيحاً طالما عندي عمل . وحين أتوقف عن العمل فترة أمرض . وهذا لايفهمه إلا الذين يحبون عملهم . إن عملي يقيني مثل درع . والقول إن ذلك مردُّه إلى دفقة الاندرينالين غلوٌّ في التبسيط . فحين أحقق ذاتي أشعر بحالة نفيسة من السعادة .

ولما لم يستقبل «أصوات القمر» استقبالاً حسناً ، ولم أستطع الحصول على دعم من أجل فيلم آخر ، بدأت صحتي تسوء ، وأنا لاأمرض إلا بين فيلم وآخر . والاكتئاب لايصيبني إلا عند التوقف عن العمل . ويصيبني أيضاً إذا لم أحسن فيما أعمل ، ولكنه يكون أقصر أمداً وأخف شدَّة .

لاأظن أن أفلامي تغيرت كثيراً خلال الأعوام الماضية- ربما تغيرت قليلاً. في البداية كنت أركز على الحبكة أكثر. تقيدت بالحبكة وكنت أقرب إلى الأدب مني إلى السينما. وفيما بعد زادت ثقتي بالصور، إذ وجدت أن أفلامي تنتمي إلى فن الرسم. واكتشفت أن الضوء أفضل من الحوار للكشف عن الحالة النفسية للشخصية، إضافة إلى أسلوب المخرج.

إن ماأتطلَّع إليه هو أن أتمتع بالحرية التي يتمتع بها الفنان. فالفنان لايضطر إلى الكلام على ماستكون اللوحة. عليه أن يكون في مرسمه مع قماشته وألوانه. ثم إن اللوحة تتخذ شكلها، وتضاف إليها التفاصيل. وإذا كان ثمة تغير في عملي، فهو هذا. لقد تحررت أكثر من الحبكة، وتركتها تتطور، وتزداد قرباً من التصوير.

الفيلم هو وسيلة متزامنة التنبيه، والتنبيه المتزامن Synesthesia هو إثارة إحساسات مغايرة للإحساسات التي يُؤثِّر فيها عادة منبه معين. وعلى سبيل المثال، فإن صورة طعام شهي خادعة للبصر يمكن أن تثير حاسة البصر، إضافة إلى حاسة الذوق. كما أن لحناً أوبرالياً قد يستحضر صوراً بصرية مع أنه موجه بالدرجة الأولى إلى حاسة السمع. وأنا أشعر دائماً بالرغبة في لمس قدميّ إمبراطور روماني حين أجتاز أحد التماثيل في روما. ولكني أكبح رغبتي خوفاً من أن يكون الإمبراطور شديد التأثر بالدغدغة. إنني أشعر أن السينما يمكن أن تؤثر في عدة حواس في الوقت ذاته، وعن غير قصد في أغلب الأحوال. وأنا أحاول أن أكون مدركاً لذلك طيلة أوقات العمل، وهذا يعني العناية بالتفاصيل. فحين أُظهر أناساً يأكلون طعاماً شهياً، أتأكد من ذلك بالفعل. وأضطر أحياناً إلى تذوقه قبل تصوير المشهد لكي أعرف ماذا تأكل شخصياتي.

إن النقاد يكثرون من تناول هذا التغير في أفلامي من أولها إلى آخرها. في البداية كنت أقل اطمئناناً إلى الصورة مني إلى الكلمات. وشيئاً فشيئاً مَنَحَني اطمئناني إلى الصور حرية السماح لها بالاقتراب دون تهيب. وكنت مدركاً أن في وسعي الاعتناء بالحوار في أثناء تسجيل الأصوات. وأنا لست مهتماً بالحوار

فقط، بل بالصوت الشديد الشبه بالصورة أيضاً. أنا مهتم بكلية الصوت. إن أصوات البط التي تُسمع في المزرعة في فيلم «الاحتيال» قد تحمل رسالة أهم من كلمات الحوار القليلة.

إن سماع حوارقصير من خارج المشهد يمكن أحياناً أن يخلق جواً، ويقدم تعليقاً، ويمكن أن يكون مغزاه أهم من مغزى حوار يجري داخل المشهد. والمثال على ذلك هو البحار الأميركي السكران في خلفية أحد مشاهد النادي الليلي في «حياة حلوة». إن هذا البحار يصرخ من وراء الشاشة ومارشيلو ووالده جالسان هناك: اعزفوا لحن «الطقس العاصف»! ويكاد صراخه لايُسمع. ويقال لي أن الجمهور الإنكليزي قادر على فهم الصرخة المنطلقة من الخلفية، وحين يفهمها يستظرفها، لأن مُطْلقها يبدو أنه في «الداخل»، وأنه يعرف سراً.

حين صار تحكمي في عملي كاملاً، تمكنت من الإبداع من ذاتي كلياً، ومن العثور على ذاتي. هناك نوعان من الأفلام: نوع تبدعه مجموعة أو لجنة، ونوع يتدفق من شخص واحد. وأستطيع أن أقول صادقاً: إنني أتحمل كامل المسؤولية عما عملت.

لقد قال بعضهم: سوف أستخلص صيغة النجاح الذي أحرزه فيلليني، وأثبت في النهاية أنها «الحياة الحلوة لابن جيلسومينا ذي الثامنة ونصف». ولكن هذا أمر غير طائل طبعاً. فلا أحد يستطيع أن يستخلص وصفة للنجاح لأن مايجدي مرة لن يجدي ثانية. وأنا يُعْييني الجواب مثلهم. كلما شرعت في فيلم أبدأ فيلماً جديداً. وفي كل مرة أشعر قبل الابتداء بالخوف ذاته، والشكوك الذاتية نفسها. هل سأتمكن من العمل ثانية. وأتوقع المزيد في كل مرة. وتكبر المسؤولية. والجمهور عنده تصور مسبَّق عن فيلم فيلليني. وليس عندي إلا منبع واحد أعتمد عليه، لأن هذا المنبع يتفجر من داخلي.

أنا لاأحب أن أنسخ نفسي. والغريب في الأمر هو أنني لو أردت أن أصنع فيلماً من نوع «حياة حلوة» لما عرفت كيف أصنعه. ويروعني إدراكي أنني لاأعرف سر فيلم «حياة حلوة»، كما لاأعرف سرَّ أي فيلم آخر.



مايكل أنجلو انطونيوني يمازح فيلليني في موقع تصوير «السفينة المبحرة» في شنشيتا.

إن الأفلام التي أحب أن أصنعها هي الأفلام المتغايرة قدر الإمكان، والتي أعتقد أنها تنطوي على أعظم إمكانات الجودة. ولكن المنتجين لايقتنعون.

ومايحدد أي نجاح أحرزه كصانع أفلام هو قدرتي على إيصال رؤاي إلى الجمهور. وحين تحقق نجاحاً تصبح مثل الساحر في حكاية الجن، ذلك الساحر الذي يوجد مالم يوجد من قبل. يتناول الساحر شيئاً غير موجود، أو أن وجوده غامض، ثم يحوّله إلى شيء نستطيع أن نراه وأن نشعر به. وأحياناً نستطيع أن نستجيب له.

يتهمني النقاد بالتكرار. من المستحيل في الواقع ألا تكرر نفسك. وتكلف الاختلاف من أجل الاختلاف فقط عمل زائف مثل عكسه. إن أفضل كتاب الملهاة

لم يكن عندهم مليون نكتة. ومع ذلك فإننا نضحك حتى لو سمعنا بعضها مرات عديدة، وربما نُغْرب في الضحك لأن النكات تصدر عن الشخصية، والمحتوى الإنساني الذي يجعلها مضحكة واضح.

نحن نعلم أن فيلدز W.C.Fields مخادع كبير لأنه لايتحلَّى بأي مؤهل آخر للبقاء، لذلك يترتب عليه أن يعيش على حصافته. ونحن نزداد توحداً معه حين نرى مهارته في خلق شيء من لاشيء. ويتمكن الأخوة ماركس من البقاء في سعادة مع أنهم لم يُوْهبوا في الحياة إلا حدة ذكائهم. وأنا أتحدث بالطبع عن شخصياتهم السينمائية. إنهم دهاة للغاية في حرفتهم. فلا تضايقنا استجاباتهم الصريحة المتماثلة نسبياً حيال مختلف الأوضاع، بل تسلِّينا، وتحركنا عاطفياً أيضاً، لأنها تحكي لنا شيئاً عن أنفسنا.

إن تكرار الأفكار على أنحاء شتى هو سمة الدراما كلها. أخبرني أحدهم عن كتاب يعرض تسعةً وثلاثين وضعاً درامياً ممكناً. أظن أن ذلك هو العدد. وقال: أليس عجيباً ألا يوجد إلا هذا العدد القليل من الحبكات الأساسية؟ وأنا فاجأتني هذه الكثرة من الحبكات.

أنا معنيٌّ بالصور، والفيلم صور. وفيما بعد يمكنك اختيار الصوت الذي تشاء من أجل التوضيح والتحسين. وأنا أعتبر نظام تسجيل الصوت في إيطاليا نظاماً كاملاً.

ولو لم تكن الدبلجة موجودة لاخترعتها ابتغاء مزيد من الدقة، ومزيد من التحكم، وابتغاء التأكد من أن الوجوه التي اخترتها ذات أصوات مناسبة. إن الدبلجة الإيطالية للأفلام امتياز بالنسبة لي. أعتقد أن كل شيء يمكن أن يكون أفضل وأقوى تعبيراً من الأصوات الأصلية. ومحاولة الحصول على الصورة الصحيحة والصوت الصحيح في الوقت ذاته تفرض تقييداً صارماً. وحتى بعد التغليف لاتتوقف صناعتي للفيلم. والإعداد للعرض مهم جداً بالنسبة لي،

ولاسيما إعداد الصوت. وبسبب الدبلجة يستمر تحكمي الكامل في الفيلم طيلة مراحل الإنتاج. إن تعدد الأصوات في أفلامي هو موضع فخري الخاص. وهذا غير ممكن إلا في الإعداد الذي يعقب الإنتاج. إن هذا هو مايجعلني أتحكم بالصوت كله وبالصور كلها. والإتهام الذي يوجه إليَّ هو أني أفضِّل الدبلجة لأنني أحب التحدث في أثناء الإخراج، وأداء كل الأدوار. حسناً! هذا هو قصدي.

أتذكر أول فيلم شاهدته في حياتي، مع أني نسيت عنوانه. كنت مع أمي في سينما فولجور المعتمة في ريميني. رأيت رؤوساً هائلة وعالية على شاشة عريضة مستوية، ورأيت امرأتين ضخمتين تتحدثان. لم يستطع عقلي الصغير أن يتصور كيف ارتقى أولئك الناس إلى هناك، ولماذا كانوا ضخاماً هكذا، غير أنني تقبَّلت في الحال توضيح أمي الذي نسيته على الفور. أتذكر أنني تمنيت لو أستطيع الصعود إلى هناك والدخول إلى الشاشة. استهوتني الفكرة، ولكني كنت خائفاً أيضاً ألا أعرف كيف أخرج. كان يمكن أن أَعْلق بالشاشة. وربما كان هذا اللقاء الأول الذي أتذكره مع السينما هو سبب استخدامي للقطات المقرَّبة من أجل التأثير الدرامي وليس كوسيلة مكرورة من وسائل السرد كما هو شائع في هذه الأيام، وخاصة في التلفاز. وأنا أعلم أنه لو استخدمت الصور المقربة جداً خلال فيلم «ليالي كابيريا»، لما كانت مؤثرةً كالصورةُ المقربة جداً، والتي التقطتها عينا أوسكار Oscar عند نهايته.

لقد شعرت دائماً أن الكاميرا، باعتبارها أداة المخرج، ينبغي أن تتبع الحدث لا أن تقوده. وأنا أحب أن أعتبر نفسي مراقباً، لا عاملاً مرموقاً ونشيطاً في القصة. إن التكلف الشائع بين الكثير من المخرجين هو إظهار مايرغب المشاهد في رؤيته قبل أن يُمْليه الحدث المعروض على الشاشة. ينبغي أن يرغب الجمهور في رؤية شيء قبل أن يظهر لهم. وبالطبع هذا ليس ممكناً دائماً عند رواية قصة على الشاشة. ويمكنني استحضار حالات فكرت فيها أن إرشاد الجمهور أمر لازم، مع أني أتمنى أن لاتكون لافتة للنظر.



دونالد سذرلاند الذي أدى دور البطولة في «كازانوفا» ينضم إلى فيلليني أثناء
حفلة التكريم التي أقيمت في مركز لنكولن عام ١٩٨٥

في فيلم «الاحتيال» أتذكر أني سلطت الضوء على شخصية قبل أن أدخلها الى القصة. يدخل أوغسطو وابنته باتريزيا إلى مسرح، وفي مقدمة المشهد يظهر رجل جالس قدامهم. وفيما بعد سيواجه هذا الرجل أوغسطو كواحد من ضحاياه، ولكن المتفرج لايعرف ذلك حتى يحدث. كان باستطاعتي أن أجعله يحدث من غير أن أخبِّر الجمهور مقدماً، ولكني في هذه الحالة اعتقدت أن تقديم الكاميرا مسوَّغاً. إن أوغسطو يعيش في عالم يخشى فيه الانكشاف دوماً. ورغبت أنا في نقل حسِّ التوجس هذا إلى الجمهور.

على كل حال، أحاول على العموم أن أحجب دوري كمخرج قدر الإمكان. وأحاول عمداً أن أخفي آلية الفيلم الذي أصنع. ينبغي أن لا يشعر المتفرج بالكاميرا أو بالتقنيات القصصية، إلا إذا كنت أصنع فيلماً عن صناعة الفيلم. لذلك فأنا أقتصد في استخدام التقنيات الظاهرة من مثل الصور المقرَّبة، أو القطع المفاجىء، أو زوايا التصوير الغريبة. إن الأسلوب والتقنية هما وسيلتان من أجل غاية، وليسا غاية في ذاتهما. وفي «توبي داميت» Toby Dammit رأيت فرصة لاستكشاف هذه التقنيات استكشافاً تاماً في معزل عن أفلامي الطويلة.

إن الخطأ هو أن يصبح أسلوب المخرج ظاهر التكلف، وأَظْهرَ من القصة ذاتها، ويصرف الانتباه عن المشهد.

لاأعرف كيف أُظهر ظلي. فأنا أنظر إلى مجمل ماعملت، فلا أستطيع استعادة فيلم مثل آخر تماماً، حتى حين تتداخل الشخصيات. إن شخصية كابيريا تظهر في فيلمين مختلفين كل الاختلاف، في حين أن «توبي داميت»، و«ساتريكون»، و «المهرجون» التي صُنعت في أعوام متوالية، هي أفلام متغايرة جداً بحيث كان يمكن أن يصنعها ثلاثة مخرجين مختلفين في رأيي. ولو أفلمتُ «جيلسومينا على دراجة» و «أيام كابيريا» لكان ذلك هو الإخفاق الوحيد المؤكد بالنسبة لي.

هناك وقتان يكون العمل فيهما بالغ الصعوبة، أو هكذا كانت الحال بالنسبة لي. الأول هو عندما تحرز نجاحاً أو أكثر، ويبدو للعالم أن إخفاقك غير ممكن. هكذا يبدو الأمر للآخرين، وليس لك. فهم يعتقدون أنك تعرف وصفة، وأنت على يقين من أنك لاتعرف حتى كيف تطبخ. إن معظم ماتنجزه هو وصفتك الخاصة تلك، وليست وصفة شخص آخر. ولكنك لاتفهم لماذا يجري تمجيد ماتعمله ويكون بالنسبة إليك شيئاً طبيعياً. إن المثال الذي يخطر على البال هو مثال جميع الكتاب الذين يحاولون محاكاة إرنست هيمنغواي، ولكن من أجل سرقة أسلوبه يلزمهم في الحقيقة أن يسرقوه.

والوقت الآخر الذي يصعب عليك أن تعمل فيه هو عندما تعاني إخفاقاً. وإذا كان فهم التصفيق عسيراً، فإن عدمه محيرٌ أيضاً. إن الإخفاق أصعب فهماً من النجاح. أنت لاتتغير، إلا أن العالم ينقلب فجأة ضد نتاجك. هل الناس على خطأ؟ هل أنت على خطأ؟ يحاول المرء أن لايحيا في الماضي. هل ربح فيلمك الأخير؟ وكم ربح؟ أو كم خسر؟

لعل عدم مشاهدتي للأفلام يرجع إلى خشيتي من محاكاة عمل شخص آخر من غير أن أدرك ذلك. أنا لاأحب أن يجرؤ أحد على القول: إني مقلد. وقد يكون هذا هو سبب عدم مشاهدة أفلامي. فأسوأ مايمكن أن يقال هو «أن فيلليني يقلّد نفسه».

أنا لاأذهب إلى مشاهدة أفلامي لأنني في الحقيقة أريد دائماً أن أعيد صناعتها. أرى لمسة هنا، ولمسة هناك...

والسبب الآخر هو خوف يصعب عليَّ الاعتراف به- خوف من خيبة الأمل. ماذا إذا لم أحببه؟ وماذا إذا شعرت بالحاجة إلى ارتقاء الشاشة وتغييره؟ وماذا إذا...

إن صناعة الفيلم تجري على منوال إطلاق صاروخ إلى القمر. فهو لايُعمل مصادفةً. وما أرتجله كمخرج هو استخدام عينيَّ وأذنيَّ، والانفتاح على أي شيء متيسر. إن الفيلم رحلة أُحكم تخطيطها. وليس تجوالاً. وعلى المرء أن يسلك مسالكها، وإذا نجحت فإن النتيجة الأخيرة لن تكون ميكانيكية. إنها تتضمن الفن والعلم كليهما. ولكن عندما يتحدث الفيلم إليك، يكون حديثه همساً مثل حديث العشاق، فيشير إليك إشارة خفية إلى أن هذه اللمسة الخفيفة ستجعله أفضل، ستساعد على خلق إيهام، ستحافظ على السحر. ومن الحماقة فعلاً أن تتجاهل ذلك من أجل الالتزام الصارم بالمخطوط الذي كتبته منذ شهور. ففي العفوية صدق، وهي ليست ارتجالاً بل حباً وإخلاصاً للفن. إن أحد أهم الأشياء بالنسبة لي هو أن أحافظ مع كل فيلم على يقظتي وافتتاني، وأن أكون بكراً لكل فيلم، فلا أقول فقط: إنه باكورتي، بل أؤمن بذلك.



مايكل أنجلو أنطونيوني، وفيلليني، وجيوليتا يتجاذبون الحديث في حفلة في روما في الثمانينات. لقد قدَّر أنطونيوني موهبة جيوليتا في التمثيل، ورغب في إعطائها دوراً في أحد أفلامه.

إن من يبصر عقلي وقلبي وروحي مكشوفة بكل عريها يحق له أن يشكل رأياً عن حقيقتي الداخلية. قد يقولون: ماأبسط فيلليني! مشيرين بذلك إلى باطني، كما يقول الكثيرون ذلك عن مظهري الخارجي. وبالطبع إن هذا الكلام يؤذي مشاعري، ولكن أتذكر قول بوباي Popeye: أنا من أنا.

ويتضمن هذا الكلام أن المظهر الغريب قد يدلُّ على حياة روحية غنية. فالناس يعتقدون أنك إذا كنت مخرجاً سينمائياً فأنت إنسان غير عادي، ومختلف عنهم، لذلك يتوقعون أن تتصرف تصرفاً شاذاً، وتروي قصصاً عابثة. وإذا تصرفت تصرفاً عادياً ودنيوياً، فإن بعضهم ينسب الشذوذ إلى ماتفعل وإلى ماتقول. ويعزون العمق إلى عَطْساتك، مثلما عُزي الرجم بالغيب إلى تجشؤ تريمالشيو Trimalchio. والمرجح أكثر هو أن يعبروا عن خيبة أمل واضحة لأنك مجرد إنسان، ولايكلفون أنفسهم عناء إخفاء تلك الخيبة. وإذا لاطفتهم، يفترضون أنك أقل جدارة بالاحترام. إنهم يبخسون أنفسهم حقها كثيراً، فلا يمكن أن يحترموك إذا كنت تعرفهم. لماذا يكون بعض الناس هكذا؟!

إن أسوأ ماأعانيه هو الذهاب الى مطعم فخم مع أناس يرغمونك على الأداء بدلاً من الأكل. وأشعر أنني أنا الطبق، وأُغْرَى بالنظر إلى لائحة الطعام لأرى كم أكلِّف. وأنا الآن نادراً ماأقبل دعوة في أي وقت من شخص لاأعرفه.

إن دفتر عناويني مغلق.

❊ ❊ ❊

## ١٨
# الصحفيون يلتحقون بالفيلق الأجنبي

سألني الناشرون عن كتابة سيرتي الذاتية. والخوف من المجهول لم يكن السبب الوحيد لإعراضي عن ذلك. كان السبب الأهم هو الوقت الذي كان يلزم توظيفه في هذا المشروع بدلاً من توظيفه في إنشاء فيلم. ومن بين أسباب قليلة جداً، هناك سبب آخر جعل الفكرة غير مغرية مطلقاً، وهو أنهم توقعوا مني العودة إلى جميع أفلامي ورؤيتها من جديد. كنت سأرى بقايا أعمالي الممزقة البالية بعد أعوام من إتلاف طبعاتها. كنت سأرى الخوف الذي أُكرهت عليه. وتلك الأجزاء المحذوفة غير موجودة في ذهني، لأن تذكري للفيلم هو تذكر لما صورته، وكيف تصورّته، وكيف تطور واكتمل، وليس ماصار إليه في الأيام الأخيرة من الصراع مع المنتج.

وحتى لو قمت أنا بالحذف، فإن الذي حرَّض عليه هم أولئك الذين أرادوا مزيداً من العروض في اليوم الواحد، وإنفاقاً أقل على الطبعات، أو من أجل منفعة الموزعين في الولايات المتحدة الذين كانوا يرغبون في استراحات أكثر وأطول للبشار وقطع الشوكولا. إن الأفلام المرتسمة في ذهني أطول بكثير مما شاهده معظم المتفرجين من أفلامي. فهي ماأتذكر أنني صورته، وهي ماقصدت إليه أصلاً.

كان الناشر يتوقع مني أن أحلل أفلامي، ولو فعلت ذلك لكان من المرجح أن أكون أكثر إملالاً من أي من النقاد الذين فسروا أفلامي. كنت سأصطنع هدفاً غير موجود، وسأرى في التفاصيل مغزى لم أره من قبل. وأنا لست إلا قصاصاً

ينشد التسلية. ولو قال أحد الكتاب: إن أفلامي تتصف «بالتهريج»، لكان ذلك ثناء عظيماً في نظري. ففي موقع التصوير يحدث الكثير، لأن الفيلم له حياته الخاصة به.

كنت سأضطر إلى مناقشة أفلامي بطريقة أكثر تحديداً وأكثر تنظيماً من طريقة صناعتي لها. وربما احتجت إلى مخطط، واضطررت أيضاً إلى كتابة مخطوط عن الفيلم ألتزم به أكثر من التزامي بالمخطوط الذي استخدمته في صناعة الفيلم ذاته. إنها لمهمة مضجرة.

وكان ينبغي أن أكون قادراً على رؤية أفلامي من الموقع المواتي للشخص الذي كنته وأنا أصنع كل فيلم. ومع أن ذاتي في ذلك الوقت هي جزء مني، فإنها الآن غريبة بعض الشيء عني.

وكان عليّ أن أكتب، وأعيد الكتابة مرة بعد أخرى حتى تتلاشى عفوية الحياة التي ربما وجدت في كلماتي. وكان عليّ أن أبرِّر، وأدافع. دعهم يمزقون أفلامي بالكلمات وبكل مايشوِّه الأفلام. فأنا أفضل أن أتوفر على خلق فيلم واحد آخر فقط. ولربما كان هناك عامل آخر أيضاً وهو أن كتابة المذكرات تبدو نهاية إلى حد ما.

أنا لاأحب المقابلات الصحفية. فأنا لاأحب أن أُمْلل نفسي والآخرين. ومع ذلك فإن لديَّ الكثير مما يمكن أن أقوله عن حياتي وعن أعمالي، وقد حاولت أن أقوله في أفلامي. ثم إنني استسلم أحياناً لأنني هكذا بدأت حياتي المهنية، وأتذكر ماعناه ذلك لي في ذلك الوقت. ويخيل إليّ أنني لم أكن عدوانياً مثل بعضهم، بل كنت صحفياً خجولاً، إذ كنت قليل الخبرة في العلاقات الإجتماعية مثلما كنت في العلاقات الجنسية.

إن صناعة الأفلام هي حياتي. فهي أكثر الأعمال إثارة، ولكن الحديث عنها غير مثير. أنا أفهم لماذا يرغب الجميع في أن يكونوا مخرجين سينمائيين، ولكني

لاأفهم لماذا يرغب أي واحد في الاستماع إلى آخر يتحدث عن الموضوع. عندما أعمل في الإخراج أتمنى ألا ينتهي العمل. ولكن حين أرغم على الكلام على ذلك، أسمع نفسي تتكلم، وأبدو مملاً لنفسي وللذي يجري المقابلة، وهذا هو الأمر الأسوأ. ثم هناك المقابلات التي تختفي في عالم المجهول الكبير.

ويأتي يوم تُقرر فيه التخلي عن بعض الوقت الذي ادخرته لنفسك لأن الجميع يقولون: إن من واجبك أن تفعل ذلك. ولكن مشروعك لا يسير وحده، فلابد للناس أن يطَّلعوا عليه، ذلك أن الإعلان والتشجيع أمران جوهريان. لذلك تضعف.

أنت تقضي وقت مع شخص يأتي بآلاته، أو يدوِّن بالسر ملاحظات وجيزة وسخيفة. وتنظر إلى وجهه بحثاً عما يدل على كيفية سير المقابلة، ولكن بلا جدوى. تحاول جاهداً، ولكن لاضحكة، ولا ومضة في العينين. وفرصتك الأفضل هو أن يقهقه شريط التسجيل الدائر بلا رحمة. وعند نقطة معينة تأمل في أن يعتريه التعب. ولكن ما الداعي إلى ذلك، وأنت تقوم بالعمل كله. وعند نقطة أخرى تحزم أمرك وتقول: انتهى.

تتنفس الصعداء. ويمضي الصحفي الذي أجرى المقابلة في سبيله. ولكن الأمر يحتاج دوماً إلى مقابلة ثانية. فمهما جرى في الأولى، وصار مضموناً، فسوف تنشأ تلك الحاجة الى ثانية. وبعد أن تنفق كثيراً من الطاقة والوقت. تحبس نفسك في غرفة. وبدلاً من تخفيض خسائرك تنفق مزيداً من الوقت. تنتظر بعد ذلك كلمة عن ظهور المقابلة في مكان ما في جريدة مغمورة توزع مجاناً على عشرة خريجين في جامعة باتاغوينا، حيث لاتظهر صورك. ومع ذلك لاشيء أروع من ذلك.

وتأمل أن لاتنشر الجريدة عكس ماقلته تماماً. وأن يكون للمقابلة المنشورة علاقة ما بما قلت، وبالأسلوب الذي قلته به، وأن لاتظهر أكثر حماقة مما أنت في

الواقع لأنك وافقت على إجراء المقابلة، وأن يقرأها أحدهم، ثم أن لايراها أحد. وتكاد تنسى أنك عملتها.

وبعد أن تفوت فرصة استفادة فيلمك منها، تتذكرها وتودُّ لو تعرف عنها شيئاً. لعلك تستطيع إجابتي. أين تذهب المقابلات كلها وتختفي؟ ولماذا يغادر الذين يقابلونني مكتبي، ويلتحقون بالفيلق الأجنبي؟

من العبث الحديث عن فيلم قبل صنعه. وأنا لا ألتقي أهل الصحافة خلال الأسابيع الثلاثة الأولى. عند ذلك آمل أن أكون متحكماً في فيلمي.

ومايقتل الأفلام هو الحديث عنها بعد إنجازها، ومواصلة تحليلها. ومع أني لاأستطيع وقف هذا الشكل من الإبادة السينمائية، فإني لاأرغب في الإشراف على مقتل أولادي. وسبب إيثاري عدم الحديث عن أفلامي بسيط جداً، وهو أنني لاأريد أن أنشر تأثيرها العاطفي على الجمهور.

من المهم ألا أُضْعِف العواطف التي أعانيها، وأن تذخر للفيلم. أحب أن أصنع الفيلم على النحو الذي أحيا فيه في حلم. فهو رائع بما يكتنفه من غموض.

إن الصحفيين يشبهون في المقابلات علماء الآثار الذين يبحثون عن إحدى حكَم العصور منقوشة على حجر. ووجدت ذلك مربكاً عندما كانوا يأتون إلي آملين في جواهر. وأنا لم أحلل قط ماعزمت على عمله كما حللوا ماعملت.

لاأعتبر نفسي من أهل الفكر، لأن الاستخدام الشائع للكلمة لا يظهر أي علاقة لها بالتفكير أو الذكاء. والذين يطلقون هذا الاسم على أنفسهم هم عادة أناس مضجرون. إنهم قضاة يصدرون بيانات رسمية عن الناس. وأنا لاأحب إلا عمل الأشياء، وليكن الآخرون قضاة. ولاأحب أن أُعرِّف عملي وأوصفه. فالتوصيف للملابس والمتاع.

أتذكر مقابلة أجراها معي أحدهم عند عرض «ثمانية ونصف»، وقد سألني آنذاك إن كان عنوان الفيلم يشير إلى السن التي اختبرت فيها الجنس أول مرة.

فقلت: نعم. إن سؤالاً سخيفاً مثل هذا يستحق مثل هذا الجواب السخيف. وأُخذ الجواب مأخذ الجد، وطُبع، وأُعيد طبعه مدة طويلة. وأنا أسأل دائماً عنه، ولن أقدر على إنكاره تماماً. إن ذلك الجواب السخيف سيلاحقني طيلة أيام العمر. وأعتقد أن السبيل الوحيد إلى التخلص منه هو أن أقول: نعم، هذا ماكان يعنيه «ثمانية ونصف» حقاً.

إنني موضوع أطروحات عديدة في ايطاليا. ورهبة الطالب صعب مجاراتها ومعايشتها. إن صدرك ينشرح طبعاً عندما تعرف ذلك أول مرة، على الرغم من الإرباك الذي يسببه لك. فكل واحد يريد أن يسمع الأجوبة ذاتها عن الأسئلة ذاتها من فمك شخصياً. وهذا عبء. ولاأحب أن أُخيِّب أملهم.

لايطيب لي أن أترك ورائي كلاماً عن عملي أكثر من الأعمال التي أنجزتها. ولسوف يزعجني أن يقولوا: إن مجمل عمل فيلليني كلام على مجمل عمله.

عُرفت بين أصدقائي بالمبالغات والزخارف، وتطريز الحقيقة. وبعض الناس يعتبرني أفاكاً. وماأعرفه هو أنني أرتاح إلى خيالاتي.

ومن يعشْ مثلي في عالم الوهم والخيال يجب أن يبذل جهداً غير عادي حتى يكون حرفياً بالمعنى اليومي للكلمة. وأنا لم أنسجم مطلقاً مع الناس الحرفيين. وإنك لن تدعوني لأكون شاهداً في محكمة. لقد كنت صحفياً رهيباً. كنت أشعر أنني مرغم على وصف الحادثة بحسب رؤيتي لها، ونادراً ماكان ذلك هو ماوقع فعلاً من وجهة نظر أكثر موضوعية. كنت أرغب في تحويل الحادثة إلى قصة جيدة، لذلك كنت أتخيل مايصلحها في هذه النقطة أو تلك. والغريب في الأمر هو أنني كنت أصدق روايتي لِما رأيت، وأستغرب أن لايتذكره أحد على النحو ذاته. وفيما بعد يكون تذكري لروايتي المزخرفة أفضل، وأكون أنا أول المصدقين.

أُتهم بالخيالية ولاسيما في سرد قصة حياتي. وإنه ليبدو أن حياتي ملك لي. وإذا ترتَّب عليَّ أن أعيشها ثانية بالكلمات، لماذا لاأُرتِّب التفاصيل قليلاً حتى أؤلِّف منها قصة جيدة؟ وعلى سبيل المثال› أُتهم بأني رويت قصة حبي الأول عدة روايات مختلفة كل الاختلاف، وهي تستحق روايات عديدة! لاأظن نفسي أفَّاكاً. إنها مسألة وجهة نظر. لاغنى للقصَّاص عن تجميل قصته، وتلوينها، وتوسيعها، وإعطائها أبعادها، وكل ذلك يتوقف على الأسلوب الذي يشعر بأن القصة يجب أن تُروى به بالمعنى الذاتي للكلمة. إنني أفعل ذلك في الحياة وفي أفلامي على السواء. وأحياناً يكون النسيان هو السبب في حقيقة الأمر.

إن السينما هي وسيلتي للقص. ومامن وسيلة أخرى للقص تتصف بالمرونة كالسينما. فهي أفضل لي من أن أكون رساماً، لأني أستطيع إعادة خلق حياة متحركة، فأؤكِّدها وأكبِّرها، وأجمِّلها وأستخلص منها جوهرها الخالص. والسينما أقرب من الموسيقا، والرسم، والأدب أيضاً إلى الخلق المعجز للحياة ذاتها. إنها في الحقيقة صورة جديدة للحياة، بنبض وجودها، وطبقات حقيقتها، ومنظورات فهمها.

حين أبدأ أبدأ من شعور لامن فكرة. ولامن أيديولوجيا بالتأكيد. وأخضع نفسي للقصة التي تريد أن تُروى، وعليَّ أن أعرف قصدها.

حين ترغمني مناشدة المنتجين على الحديث مع الصحفيين في المهرجانات، أتلقى شكاوى حتى بعد بذل قصارى الجهد. إن الصحفيين لايحبون المؤتمرات الصحفية. فكل واحد يريد سماع كل كلمة مني على انفراد. وتذمرهم من المؤتمر الصحفي سببه هو أن كل واحد يحصل على المادة ذاتها. ولكن ماذا عساي أن أقدم لهم غير المادة ذاتها. وهكذا يضيع يوم من عمري كان يمكن أن يخطر لي فيه أفضل ماخطر لي من أفكار. وتذهب تضحيتي سدى، لأن الصحفيين القادمين من الجحيم لايرضيهم شيء.

وماذا يقولون لي بعد ذلك؟ شكراً ياسيد فيلليني؟ لايقولون ذلك أبداً. إنهم يتذمرون، ويقولون: حكيت لكل واحد قصة مختلفة، فأيها الصحيحة؟ ويجتمعون ويقارنون بين الملاحظات. ماذا يتوقعون؟ هل يتوقعون أن أكرر القصة ذاتها على الدوام، وبالكلمات ذاتها أيضاً إن أمكن؟ فإن كان ذلك مارغبوا فيه، فلماذا إذاً لايرضيهم المؤتمر الصحفي؟

لم أستطع قط أن اكتْنه توقعات المقُابلين. وإني لأتساءل كيف كان جروتشو ماركس Groucho Marx يتدبر الأمر مع أناس كانوا يتوقعون منه ألا يقول إلا أشياء ظريفة ومثيرة للإعجاب. وإنه لجهد شديد أن تؤدي أمام غرباء جاؤوا للحديث معك، ويريدونك أن تقول أو تفعل شيئاً فاضحاً يمكنهم أن يحكوا لأصدقائهم عنه. وإذا كان أداؤك غير مناسب، رأيت خيبة الأمل تعلو وجوههم. وأنا أشعر أنه يُتوقع مني أن أرتدي كاباً Cape، وأن أظهر مثل إحدى شخصيات أفلامي. وهذا الشعور يقلقني، فأغضب، وينفد صبري مع الغرباء. لاأحب أن أُسأل عن رأيي، وأن «أُستدرج» وأُشجَّع، وأُرغم على التعبير عن نفسي. وأعتبر أسوأ الناس حظاً هو الذي يتوقع مني أن أخبره عن فيلم أنوي صناعته. أنا هناك، ولكنني في الحقيقة لست هناك. أنا أفكر فيما قد أتخيل في هذه اللحظة لو كنت وحيداً مع أحلامي، أفكر في الفيلم الذي يمكن أن أراه في خيالي.

يخطر لي أحياناً أن المهتمين بالأفلام نوعان: صانعوا الأفلام والذين لايصنعون أفلاماً. وحين يأتيني أحدهم ويقول: مامعنى فيلمك ياسيد فيلليني؟ أعرف على الفور أنه من غير صانعي الأفلام.

إن عدم صناعة الأفلام هي صناعة أكبر بكثير من صناعة الأفلام. فالذين لايصنعون أفلاماً لايحتاجون إلى منتجين أثرياء، وستوديوهات كبيرة مجهزة، ولاحتى إلى ممثلين. وهم لايحتاجون أيضاً إلى انفاق أعوام على مشروع. إن كل مايحتاجون إليه هو ثمن تذكرة، وبعض التعليم الجامعي، حتى يُوصفوا بأنهم غير

صانعي افلام. وقد يلزمهم أيضاً مسجلة أشرطة، وآلة كاتبة، وورق، وربما إلى إذن من أُسَرهم.

إن الذين لايصنعون أفلاماً لايتقبلون سحر السينما من غير إخضاعه إلى تحليل فكري. وهذا تشريح للنسيج الحي المستأصل يُنْذر بالتحول إلى تشريح للجثة. ولو طلبوا معرفة كيف تُنفَّذ الحيل، لما أعجزني فهم الطلب، ولكنهم يريدون أن يعرفوا فيما كان الساحر يفكر في أثناء أداء الحيلة، والأسباب التي دعته إلي أدائها في المقام الأول. من المرجح أنه كان يتساءل إن كان سيحصل على حجز آخر، أو إن كانت الأرانب لاتزال في القاع الخادع، أو إن كان يستطيع إغراء تلك الشقراء المكتنزة الجالسة في الصف الثالث، والتي ابتسمت له. وربما انتهى لتوه من جدال مع السيدة التي يوشك أن يشطرها بالمنشار.

عندما يأتي إليَّ واحد من غير صانعي الأفلام، ويسألني: ماذا عنيت حقاً بالرقصة الحيَّة التي تؤديها ساراجينا، الفتاة الساردينية في «ثمانية ونصف»، أمام الأولاد الصغار على الشاطىء، لاأعلم ماأقول. وإذا حالفني الحظ انتهت أطروحته إلى رف في مكتبة حيث تشارك في الغبار مدونات أخرى أساءت استعمال مصادرنا الطبيعية النفيسة المحدودة. وإذا كنت سيىء الحظ، نُشرت تلك الأطروحة في كتاب، وقرأها أحدهم، أما إذا كنت سيىء الحظ جداً، أصبح المؤلف أستاذاً للدراسات السينمائية في جامعة، أو ناقداً سينمائياً، وهذا أسوأ شيء، إذ أن الناس سوف يصدقون مايكتب.

إن الذين لايصنعون أفلاماً نادراً مايصبحون صانعي أفلام. ومع ذلك أتنبأ بأن المبرزين منهم سيعملون أفلاماً وثائقية تصورهم وهم يعملون أفلاماً عن عزل صانعي الأفلام. ويمكن أن تزداد الأمور سوءاً، فتقام مهرجانات بلا أفلام أيضاً.

والسؤال الذي أمقته للغاية هو: لماذا وحيد القرن؟

وهناك سؤالان يطرحهما الجميع دون تغيير، الأول هو: كيف أصبحت مخرجاً؟ وهم لايريدون أن يعرفوا كيف أصبحتُ مخرجاً، بل كيف يمكنهم أن

يكونوا مخرجين. والسؤال الثاني هو: هل أفلامك مستمدة من سيرتك الذاتية؟ والجواب هو: نعم، ولكن ليس تماماً. إنها تعكس رؤيتي للحياة عند مرحلة معينة.

إن المقابلات صعبة جداً لأنها وضع زائف. فأحدهم ينبغي أن يسأل، والآخر يحاول أن يسرَّ المستمع حتى يظهر ذكياً وممتعاً، أصيلاً ومسلياً. وكلما سمعتُ أن شخصاً يريد مقابلتي، أحاول أن أفر وأنجو. وأقبل عندما أستطيع، لأنني لاأقدر على مواجهة الأسئلة المملة ذاتها على الدوام. ليت الأسئلة والأجوبة تكون معدودة، فيطرح المقابل «ستاً وأربعين» سؤالاً، وأنا أجيب «ستاً وأربعين» جواباً، وبذلك نكون وفرنا الكثير من الوقت.

يُذكرونني ثانية بما يجري في فيلم «المهرجون» عندما يسألني صحفي: ماهي رسالة الفيلم، ياسيد فيلليني؟ وحالما أبدأ بالإجابة عن السؤال الثقيل إجابة متحذلقة تستجيب لما يتأمله السائل في اعتقادي، يسقط دلو على رأسي ويغطي وجهي، فيمتنع الكلام عليّ ثم يسقط دلو آخر على رأس الصحفي.

هذا المشهد القصير هو ردي على أسئلة مثل هذا. وبما أنني كنت المخرج، كان يمكنني أن أفعل ذلك. كم مرة تصرفت هكذا في الخيال مع مقابلين يسألون أسئلة سخيفة!

ومرة بعد أخرى كنت أجيب أجابة سخيفة عن سؤال من مثل: أي أفلامك تعتبره أعظم الأفلام في كل العصور؟ وكنت أقدم آخر أفلامي، ولاسيما إن كان ليس فيلماً على الإطلاق من مثل «مقابلة» أو شيء للتلفاز، أو مقابلة مع صحفي. وسرعان ماتعلمت الدرس. فكل ماكنت أقوله كان يُؤخذ مأخذ الجد دائماً، ويُطبع إلى الأبد كما قلته تماماً. واحتجت إلى علامة تشير إلى أن ماأقوله «مزاح»، ثم أرسم تحتها خط.

إن الجانب الآخر الذي لم يعجبني من صناعة الأفلام هو التسول. وهذا هو الشيء الوحيد الذي كرهته في حرفة الإخراج السينمائي، أي أن أهزَّ الكوب

للمنتجين حتى يجيزوا للفيلم أن يولد. ولم أكن لأتسول من أجل نفسي. كنت أول من سيموت جوعاً في الشارع. أمَّا من أجل فيلمي، فقد وجدت القدرة على التضحية بالكبرياء. وفي سبيل ذلك، أحتاج إلى قوة إيماني بما أعمل. ولذلك كان لابد أن يكون حولي من يقدم لي الدعم فقط. أحتاج إلى الثقة بالنفس حتى أزعج الناس في منازلهم طلباً للمال.

أنا لاأحب المنتجين كجماعة. وهذا أمر طبيعي. وأنا أفهم رغبتهم في استعادة أموالهم. أما كأفراد فقد كان بعضهم أصحاباً جيدين. لذلك أظن أن ماأكرهه فيهم هو سلطانهم عليَّ. وهذا السلطان يحيلني إلى طفل لايملك مالاً خاصاً به، ويضعني تحت سيطرة الآخرين، ويلزمني بإرضائهم حتى لو لم أتفق معهم، وحتى لو لم أكن أحترمهم، وهذا هو الأدهى.

بما أنني لم أكترث كثيراً بالمال، فإن من المستغرب أن ينتهي البحث عنه إلى الهيمنة على حياتي.

* * *

## ١٩
# صناعة الأفلام أكثر إثارة من مشاهدتها

في قديم الزمان أحببت مشاهدة الأفلام أسوة بالآخرين، وأفلام الطفولة المبكرة تلك هي جزء من حياتي، على أني فقدت بعد فترة تلك البراءة التي يشاهد بها الطفل الأفلام. ففي الطفولة يكون التوازن كاملاً بين واقع الحياة وحياة الخيال، بين الوعي واللاوعي، بين اليقظة والحلم. والأطفال يقحمون أنفسهم في رحلة الحياة بصدق وانفتاح. ولأنني تغيرت، تغيرت بالنسبة لي الأفلام التي كنت أراها. وأظن أن الأفلام تغيرت، وكل ماأعرفه حقاً هو أن تأثيرها في نفسي كان مختلفاً. وحين تعمق اهتمامي بصناعة الأفلام صرت لاأجد في مشاهدتها تجربة الفرار الوهمي التي كنت أجدها في الماضي. والأفلام الوحيدة التي كنت أستطيع العيش فيها هي الأفلام التي كنت أصنعها. إن صناعة الأفلام أشد إثارة بكثير من مشاهدتها.

ومن أسباب عزوفي عن مشاهدة الأفلام هي أنها لم تعد تخرجني من نفسي، بل من دار السينما إن استطعت المغادرة من غير إيذاء أحد. يصعب عليَّ أن أتصور كيف يمكن لأي إنسان أن يكون حكماً في مهرجان سينمائي. لقد دُعيت، ورفضت. وبعد مرحلة معينة صرت أقدر على مشاهدة أفلام في خيالي، وآثرت أن أشاهدها على هذا النحو. إن الحياة قصيرة وأنا أريد أن أترك أكثر مايمكن من الأعمال. وأملي هو أن يكون بين تلك الأفلام صور، رؤيا للعالم خالدة بما أنني لن أكون كذلك. وهذا شعور يشقُّ عليَّ وصفه. وهو إمكان أن تشارك العالم في رؤياك للعالم.

وكثيراً ماأُسأل : لماذا لم تعد تذهب إلى السينما كثيراً؟ وأنا لم أهيىء قط جواباً ذكياً عن هذا السؤال . ينبغي أن أفكر في جواب حقاً ، وأشاهد مزيداً من الأفلام . ونادراً ماتتاح الفرصة ، نادراً مايتوفر الوقت . ولكن هذا الجواب لايبدو مرضياً . ويبدو أن توفر الوقت كان ممكناً لو أعطيتُ الأولوية لذلك . وأتحدث أحياناً مع جيوليتا عما أدخر من أفلام العقود الماضية التي فاتتني مشاهدتها ، ولذلك لابد أن نفعل شيئاً في الشيخوخة .

إن أقدم تجاربي المثيرة مع الأفلام كهاوٍ حدثت قبل بلوغي الرابعة ، وربما قبل سن الثانية ، على أن ذاكرة أمي هي المعتمد عليها بالنسبة إلى تلك التجارب الأولى التي عشتها وأنا في حضنها . كانت الأفلام آنذاك إيطالية وهوليودية . وبما أن جميع الأفلام كانت مدبلجة ، فقد يبدو أنها كانت تلتبس علينا نحن الأولاد فلا نعرف الإيطالي من الأميركي ، إلا أن التباساً كهذا لم يحصل . فالأفلام الهوليودية كانت أفضل ، وكنا نحن الأولاد ندرك الفرق ، كما كان يدركه الكبار بالتأكيد .

لم أعرف آنذاك أنني كنت أشاهد أعمال كبار المخرجين من مثل كينج فيدور وجوزيف فون ستيرنبيرغ . ولم أكن أعرف أن الأفلام لها مخرجون أيضاً ، ولا ما المخرجون . وأظن أنني صدقت في البداية أن ماكان يجري على الشاشة كان يجري بالفعل . وأتذكر أنني شاهدت فيلماً مع أبي كنت قد شاهدته مع أمي ، واستغربت أن يظهر على الشاشة الفيلم ذاته مرتين . أتذكر شارلي شابلن ، ذلك أن الكوميديين كانوا مفضلين عندي . وعندما كبرت شاهدت أفلاماً فرنسية عظيمة لكل من رينيه كلير ، وجان رينوار ، و مارسيل كارنيه ، وجوليان دوفوفييه .

إن معرفتي بالسينما فيها الكثير من الثقوب والفجوات كما هي ثقافتي العامة . وذوقي انتقائي وشاذّ . كنت أرى مايعترض سبيلي ، وقائمة الأشياء المفضلة عندي هي قائمة خاصة بي ، وهي تضم كل ماكان يجلب لي المسرَّة . لقد اطلعت جيداً على عمل هال روتش Hal Roach ، مثلاً ، ولكن عليَّ أن أشاهد بعد أحد أفلام مورنو Murnau أوايزنشيتاين Eisenstein . ولهذا السبب لايعتبرني

الكثيرون مثقفاً، لا لهذا السبب فقط، بل لأسباب أخرى عديدة، وأنا موافق معهم.

لم أشاهد «المواطن كين» Citizen Kane حتى التقيت أورسون ويلز في منتصف الخمسينات. هذه هي الحقيقة. أما فيلم «أمبر سونز العظيم» فقد شاهدته قبل ذلك بأعوام، وتأثرت به للغاية. وعندما شاهدت «المواطن كين» شعرت بالرهبة كما شعر كل من شاهده.

هناك الكثير من المخرجين السينمائيين الذين أدين لهم بالامتنان كمتفرج، إن لم يكن كمخرج. فلقد شاهدت بعض أفلام بيرجمان، وأعجبتني كثيراً. إن أفلام بيرجمان تشيع فيها روح نرويجية كئيبة وسامية. وكوروساوا رائع أيضاً، وتتجلى روعته في تصويره الفريد للخيال الارستقراطي الياباني القديم. ياللقوة! ويستطيع أن يصنع فيلماً ضخماً عن اليابان المعاصرة أيضاً. وهذا الاتساع في المجال يثير الإعجاب. حين أشاهد فيلماً، وأصدق القصة، كما في فيلم كوروساوا عن اليابان القديمة، وفي فيلم كوبريك Kubrick عن الفضاء الخارجي، أتحول إلى متفرج، متفرج ساذج جداً. إن ذلك نوع من الفردوس، وفيه أستعيد براءتي المفقودة. إن موت هال Hal في فيلم كوبريك «٢٠٠١» حدث محزن جداً. وأنا أقدِّر بيرجمان وكوروساوا ووايلدر وكوبريك لأنهم قادرون على جعلي أصدق ماأرى مهما كان ذلك خيالياً.

لايمكنني أن أحدد من الأعظم، غير أنني أستطيع أن أقول: إن أحداً ليس أعظم من بيللي وايلدر. إن «التأمين المزدوج» و «شارع المغيب» جزء من حياتنا، جزء من وعينا الجمعي. إن وايلدر معلم، واختياره للممثلين في هذين الفلمين مدهش. يتصف وايلدر بالفكاهة دائماً حتى في الميلودراما أو المأساة. وهو لم يطلب من أحد أن يكتب له دوره. وهو يعرف ما الطعام، وكيف يتمتع بالأكل، وهذا يعني أنه إنسان يتمتع بالحياة. وهو مهتم جداً بالفن لا كفنان بل كجامع

للأعمال الفنية. عندما تلتقي المشاهير أحياناً، لاتجدهم كما تصورتهم، أما بيللي وايلدر فهو مثل أفلامه تماماً. رسمته مرة وكان الرسم مضحكاً، والحق أنه هو بالذات رسمٌ.

أعتقد أن كوبريك مخرج عظيم يتصف بالخيالية والصدق. وما يعجبني في كوبريك هو قدرته على صناعة فيلم في أي وقت. فهو يستطيع أن يعمل دراما تاريخية رومانسية مثل «باري ليندون» Bary Lyndon الذي كان فيلماً عظيماً، وقصة علمية متخيلة مثل «٢٠٠١»، وفيلماً عن الأشباح مثل «الصحو» The Shining.

ومن العظماء دافيد لين David Lean مخرج «لقاء قصير» و «لورنس العرب».

وبونويل Bunuel أستاذ حقاً، وساحر سينمائي.

ومن بين المخرجين الجدد الذين أعرف أعمالهم، يعجبني على نحو خاص مخرجنا الإيطالي جيوسيب تورانتوري Guiseppe Torantori الذي يتصف فيلمه «سينما باراديسو» بالفردية الصادقة من غير الابتعاد عن تراث السينما العظيم. إنه فيلم ناضج جداً قياساً إلى مخرجه الشاب. وقد فوجىء بعض الناس عند اكتشافهم صغر سنه. ولأنه يصنع من الأفلام هذا النوع، فإنهم يعتقدون أنه غير مجدد، وهذا يعني أنه مقلد وغير أصيل. وهذا ليس صحيحاً. فالقدَم والجدَّة ليسا مايهمُّ، بل الروعة والإدهاش.

أدرك أنني أعظم الناس حظاً. وأنا في الحقيقة لن أبادل أحداً بحياتي. وكل ما أتمناه هو المزيد مما تمتعت به.

من المؤكد أن الإخراج السينمائي قد فتح لي أبواب العالم، وأتى بكل من تمنيتُ لقاءه من الناس إلى شينشيتا. وهذا رائع. الولد الصغير من ريميني، والذي يعيش في داخلي، يكاد لايصدق.

أتذكر أنني تلقيتُ ذات يوم مكالمة بالانكليزية، وكانت لهجة المتكلم أميركية جنوبية. ولذلك كان صعباً عليَّ أن أفهمه. قال: إن اسمه تنيسي وليامز. ظننت ذلك ممازحة غليظة، ومع ذلك تساءلت: لماذا يُدعى هذا النوع من الممازحات «عملياً» في الانكليزية؟ دعاني الصوت إلى الغداء، فقلت: آسف، لن أكون في روما. لقد تلقيت مكالمات في الماضي من أناس ادعوا بأنهم أشخاص مشهورون، وكانوا يرغبون في التحدث معي على الهاتف ليس غير، ثم لم يظهروا بعد أن انتظرتهم طويلاً. لقد سبق لي أن خُدعت، لذلك قررت ألاَّ أُخدع مرة أخرى.

رنَّ جرس الهاتف ثانية. كان الصوت هو نفسه. لم أفهم كل ماقاله، غير أني سمعت اسم آنا مانياني الذي التقطته على الرغم من طريقة لفظه. قال: إنها قد أعطته رقمي، ثم أعاد ذكر الغداء، وأضاف قائلاً: إن مانياني لن تأتي لأنها لاتستطيع النهوض من نومها في ذلك الوقت المبكر.

فهمت عندئذ أنه على علم بعادات مانياني التي كانت امرأة ليلية وتظن أن الساعة الثالثة أو الرابعة بعد الظهر وقتاً مبكراً، وكان ينبغي إيقاظها وإلا نامت حتى الخامسة.

إن رؤيتها لم تكن مشكلة بالنسبة لي، لأننا كنا نلتقي مصادفة في ساحة عندما أنهض في نومي في السادسة صباحاً وأذهب للتمشي، وتكون هي عائدة إلى البيت لتنام، موزعة الطعام على قططها الشاردة على طول الطريق. كانت المطاعم التي تتناول فيها طعام العشاء تعرف هذا، فتحزم الطعام المتبقي في صحون الزبائن، وتقدمه لها في علبة كبيرة عند مغادرتها المطعم.

كان المتكلم تنيسي وليامز بالفعل. حين تناولت طعام الغداء معه، قلت له: إنني لم أتوقع أن يتصل بي هو نفسه. فقال لي: إنه يكلف الوكلاء بترتيب أعماله وليس مسرّاته. ولأنه كان يتغدَّى معي طلباً للمتعة، وليس من أجل صناعة فيلم، ولأنه اتصل بي وأنا في منزلي، لم يكن لائقاً به أن يكلف أحداً بالاتصال. ثم قال:

إنه اقترف جميع الذنوب في هذه الدنيا إلا ذنب سوء السلوك. ضحك بعد ذلك وأغرب في الضحك حتى لفت أنظار الجميع في مطعم الفندق الكبير.

قلت له: إنني رفضت الدعوة عند الاتصال الأول لأنني ظننتها ممازحة عملية، وذكرت له استغرابي العبارة الإنكليزية. فقال: كان ينبغي أن تكون «غير عملية»، وعند ذاك ضحك واشتد ضحكه حتى أن كل من في المطعم التفت ثانية، وحدَّق إلينا، أو هكذا بدا لي.

ضحك كثيراً خلال الغداء، ولكنه لم يضحك على شيء قلته، بل على ماقاله هو فقط.

وعند انتهاء الغداء دفع ثمن الفاتورة، وقد أصَّر على ذلك. وفي روما كنت أنا أدفع دائماً، إلا مع المنتجين بالطبع. ولكنه أصرَّ قائلاً: لايصح أن تدعو أحداً إلى الغداء وتتركه مع الفاتورة. وكرر القول: إنه اقترف ذنوباً كثيرة، إلا أنه ماأساء التصرف قط. واشتد ضحكه أيضاً وطال، وكأنما العبارة صارت مضحكة أكثر مع التكرار. وفي هذه المرة لم يرفع أحد في مطعم الفندق نظره. قال: إنني يمكنني أن أدعوه في المرة القادمة. وبما أنه قد دفع الفاتورة، فقد ضمن أن نتناول غداء آخر. لقد كان لطيفاً وكريماً جداً.

وفي المرة الثانية سمعت أنه عاد إلى روما. وأخبرتني مانياني، فاتصلتُ به في الفندق. قلت لهم أن يبلغوه أنني أودُّ دعوته إلى الغداء. لم أتلقَّ منه أيَّ ردَّ، لذلك افترضت أنه لم يتسلم رسالتي. اتصلت ثانية، وتركت له رسالة أخرى، وعندما لم أتلقَّ رداً، أقلعت عن الفكرة.

وكان شارلز شولتز، رسَّام «حبات الفول»، من الذين وجدت متعة في لقائهم. فلقد جاء إلى روما لزيارتي على الأرجح. ورسم لي لوحة خاصة، ثم طلب مني أن أرسم شيئاً له، فبذلت جهدي، ولكن التبادل كان غير عادل.

ومع أني لم أتمتع بالسفر، ولم أحب المهرجانات السينمائية مطلقاً، فإن الرحلات إلى اميركا وموسكو وكان والبندقية قد أتاحت لي فرصة التعرف إلى أناس كان يتعذر عليَّ التعرف إليهم لو بقيت في روما. إن متعة اللقاء مع مخرجين عظام أُعجبتَ بهم هي من حسنات كونك مخرجاً مشهوراً. فحين التقيت انجمار بيرجمان، اعتقدت أن لقاءنا سيكون حاراً على الرغم من أفلامه النيرويجية الباردة.

التقينا، وتحدثنا عن تجارب السفر، والطقس، وموضوعات أخرى ليست فكرية ولا إبداعية. ولو استرق السمع أحدهم لما عرف أننا مخرجان سينمائيان.

لايعرف أحدنا أبداً جهة الحديث، ولا كيف يتفق أن يأخذ مجرى معيناً.

تطرقنا على نحو ما إلى موضوع مسرح الدمى في طفولتي، وأخبرني بيرجمان أنه قد عمل هو أيضاً مسرحاً وهو صغير، وكان قاعة سينما على كل حال، وقد صنعها من الورق المقوى، وعمل فيها مقاعد، وفرقة موسيقية، وستارة. وجعل للمدخل ظُلَّة للإعلان عن الأفلام كما في ذلك الزمن. ثم ابتكر قصصاً للشخصيات التي صنعها من الورق، مثلما فعلت أنا للدمى. وعندما وصفت مسرح الدمى الذي عملته أنا، اتضح أنه قد صنع شيئاً من هذا النوع أيضاً في الوقت ذاته تقريباً. والفارق هو أنه عمل بالتعاون مع أخته وبعض صديقاتها، أما أنا فعملت وحدي. كان مسرحه أكثر تقنية، وأكثر اتقاناً، وأكثر تركيزاً على تغير المشهد، والأوضاع المعقدة، والإضاءة. ولم يطلب شيئاً مقابل مشاهدة العروض في مسرحه، كما طلبت أنا. ومهما كان حسي التجاري وأنا في سن الثانية عشرة فقد خلفته هناك في ريميني.

لقد شعرنا كلانا أن مسرح الدمى الذي أخذ الكثير من وقتنا وانتباهنا ونحن صغيران كان واحداً من أكبر المؤثرات في حياتنا. وعلى إثر هذه الأحاديث شجعني بيرجمان على أن أعمل للمسرح. وأعتقد أنني أتلقى عروضاً كثيرة.

والحق أنني أتلقى عقوداً. وإن لم تكن بقدر ما توقع. ويقوم ذلك على افتراض هو أن المسرح لايختلف عن الأفلام التي أحبُّ العمل فيها، ولا عن السيرك الذي تمنيت لو عملت فيه.

أتمنى أن لايكون المنتجون المسرحيون قد طلبوا مني ذلك، لأن إخراجي مسرحيةً أو حتى أوبرا للمرة الأولى يمكنهم من الدعاية وبيع التذاكر استناداً إلى قيمة الجدَّة، بل لاعتقادهم بأن لديَّ موهبة كامنة لذلك. اكتشفت المسرح أول مرة في ريميني. أخذني أبواي إلى مسرح جراند جويجنول Grand Guignol الجوال. كنت رأيت الملصقات خارج المسرح، وعلمت أن شيئاً رائعاً سوف يجري في الداخل.

كان المسرح فخماً من الداخل، إذ رأيت مقاصير مموَّهة بالذهب، ومخملاً، وستارة مزينة. كان إعجابي بفخامة المكان أكثر من إعجابي بالمسرحية. ومع أن شعوري حيال المسرح لم يكن قط مثل شعوري حيال الأفلام، فإن انفعالي بعد مشاهدة العرض كان شديداً بحيث لم أستطع أن أنام في تلك الليلة.

قال لي بيرجمان: إن العمل في المسرح سوف يشبع رغباتي، لأنني سأتمكن من إخراج مسرحيات «بين الأفلام». وبالنسبة لي ليس هناك وقت «بين الأفلام». فما أن أنتهي من واحد حتى أشرع في الثاني. وقال: إن أفلامي تشبه المسرح شبهاً واضحاً. ويجب أن أعترف أنني شعرت بالارتباك حين أظهر حديثه تلك الدراية بأفلامي. وبدا أنه قد شاهد الكثير منها، ولم أشاهد أنا إلا القليل من أفلامه. كان واضحاً له انشغالي الكامل بالأوضاع والأزياء، واهتمامي بالإضاءة، وإحساسي بالتمثيل. فلماذا لاأعمل الاثنين إذا كانا متماثلين إلى هذا الحد؟

لم أجب بيرجمان، فهو لم يطرح سؤالاً، بل ألقى خطاباً. لقد بسَّط الحجج التي تثبت أن المخرج السينمائي شبيه بالمخرج المسرحي. وأعتقد أن الجواب هو أن الأفلام والمسرح لايتشابهان، بل هما متوافقان مثل توافق الأوبرا والباليه.

ولكنهما مختلفان. وأحتاج أيضا إلى الوقت الذي بين الأفلام كله من أجل خلق أفلام جيدة، ومن أجل البحث عن أموال تساعد على تحقيقها، وهذا مايحزن.

ولما التقيت أورسون ويلز قال لي: أنت ساحر. وكنت أنا دائم الاهتمام بالسحر. وأظن أنني رغبت في تصديقه، والشعور بأنه صحيح كنت مستعداً لخداع نفسي. وقد حاولت القيام ببعض الحيل وأنا صبي، ولكنني لم أكن بارعاً في خفة اليد. وعنايتي بالتدرب بغية خلق الإيهام لم تكن كافية. وكانت العفوية هي المفضّلة عندي. ولطالما تمردت على كل مايقتضي الانضباط، وخاصة إذا فرضه شخص آخر. أما ويلز فقد أحب إتقان الحيلة. ووجد متعة في توضيح طريقة أدائها. وأنا كنت ميّالاً إلى الاعتقاد بأن السحر هو سحر حقاً.

كان يتحدث أكثر مايتحدث عن الطعام. وكان يحب الأكل كثيراً بحيث كان يمكن أن يكون ايطالياً. ماأروع صوته حين كان يتحدث عن الفاصولياء البيضاء مع زيت الزيتون. كان يبدو وكأنه يلقي شعراً. كان ذلك مسلياً بالفعل. وبعد ذلك كان من الصعب تذكر ماقال، إذ أن نغمة الكلام كان آسرة.

والتقيت كينج فيدور، مخرج فيلم «العامة والموكب الكبير»، وكان لقاؤنا رائعاً. كان في السبعين، على ماأظن، إلا أنه كان يؤْثر العمل على أي شيء آخر والأمر الفظيع هو أن رجلاً عبقرياً مثله لم يكن يستطيع أن يواصل الإبداع لأنه أصبح في نظر الناس كهلاً. حكى لي عن الفيلم الذي كان يأمل أن ينفذّه، وهو قصة حول بطل فيلم «العامة...»، وهو ممثل مغمور اكتشفه فيدور. ينتقل الممثل من خمول الذكر إلى شهرة عالمية مؤقتة ليواجه نهاية فاجعة لأنه لم يتهيأ للتعامل مع النجاح.

وافقني فيدور على أهمية استخدام ممثلين غير محترفين أو مجهولين لأداء بعض الأدوار، لأن الجمهور لايثق بالنجم السينمائي الذي يحضر معه هويته. لقد رأى فيدور ممثله وسط حشد من المُستأجرين للتمثيل وهم يغادرون موقع MGM، فاختاره ليكون بطل فيلم «العامة والموكب الكبير».

واتفقنا في النظرة إلى الأوغاد، لم تعجبنا فكرة الوغد الفاسد بالكلية. فالشخصية قد تفتقر إلى الشرف، وقد تفعل فعلة فظيعة، من غير أن تكون فاسدة بالكلية. واختلفنا على استنساب موقع التصوير، فهو يفضل التصوير خارج الاستوديو، وأنا أفضل التصوير داخله، حيث يكون تحكمي كاملاً في الوسط. كان يفعل ما يناسبه، وأنا أفعل ماييناسبني. غبطتُه على مايتمتع به فنه من تحرر من الضغط المالي تحقق من خلال نظام العمل داخل هوليود.

كان إرفنج. ثالبيرج Irving Thalberg، مدير الإنتاج في MGM، يثق به. واتصف الكثير من أفلامه بالجرأة في وقتها، وحتى بالتجريب، كانت مربحة. قال: إن نظام الاستوديو ذو فوائد جمة، وأنا أصدق ذلك، فلابد أنه كان يشبه نظام الرعاية القديمة.

حكى لي قصصاً مدهشة عن جريتا جاربو التي كانت صديقة حميمة له. ومنذ أن كنت طفلاً في حضن أمي، كانت ريتا لاتؤثر في نفسي إلا قليلاً. قال كنج: إنها تمشي حول منزلها عارية أمام خدمها وأصدقائها المقربين. وتبدو ساهية عن مشاهديها، إلا أنها تعي بالفعل الانتباه الذي تلفته. ولقد شاهدت فيما بعد أفلامها من خلال رؤية مختلفة.

كان يبدو لي اسمه الأول الذي معناه ملك مضحكاً، غير أني اكتشفت أنه ملك حقاً، لذلك كان الاسم مناسباً جداً. وحين كتبت إليه أنني رسمت تاجاً قبل اسمه بدلاً من كتابته أعجبه ذلك. ودعاني إلى زيارته في مزرعته التي كان يربي فيها المواشي في كاليفورنيا، ومشاهدة لوحاته.

لقد حضر الكثير من حفلات التكريم وقوفاً بحيث كان يمكن في رأيه أن يتخلصوا من الكراسي. وقال: ماينبغي أن تحترس منه هو ساعي البريد والهاتف اللذان تصلك منهما دعوات لتكريمك، وجعلك موضوعاً للثناء والرحلات والولائم التي لاتنقطع، من غير أن تتلقى أي عرض لصناعة فيلم. وذات يوم تؤكد

الرسائل والإعلانات والهاتف الصامت أنك أُحلت على التقاعد، ولو لم تنتبه إلى اليوم الذي حدث فيه ذلك.

عندما نعمل فيلماً، أُحبُّ أن أعرف كل واحد، إذا استطعت. وأقوم أحياناً باكتشافات رائعة في هذا الصدد. أنا لاأعتبر أحداً مجرد ممثل مستأجر. فكل واحد في فيلمي موجود ليؤدي دوره حتى أولئك الذين ليس لهم دور مكتوب سواء أكانوا محترفين أم غير محترفين. أحاول أن أشعرهم بالارتياح. وأسأل أحياناً أسئلة أسبر بها أعماق إحدى الممثلات من مثل: هل تحبين البوظة؟

يطيب لي أن يكون حولي على الدوام أصدقاء، وأناس أنسجم معهم، أو يعجبون بي أو يعجبهم عملي. لذلك يقال: إنني لاأحب إلا الحلقة، أو البطانة، أو الأتباع، وأظن أن ذلك صحيح. فما يسرَّني كان مطلبي الدائم، وليس الجدال. ولكن عندما يقولون: إن النجاح قد أفسدني، فإنهم يخطئون. لقد كنت أنا نفسي على الدوام.

لم أَدْعُ المنتجين الى بيتي في أي وقت أملاً في أن ينتجوا لي فيلماً. وهذا لايعني أن المنتج لايُرحَّب به في بيتي، بل يُرحَّب به ولكن كشخص. كان اعتبار الزيارة شأناً شخصياً أمراً لابد منه.

كنت أكره حضور الحفلات بقدر ماكنت أكره إقامتها، بل أكثر. وكانت جبوليتا يطيب لها أن تدعو أهل السينما والمسرح إلى منزلنا، وكانوا عادة يمثلون مشاهد تحزيرية بعد الغداء أو العشاء. وكنت أجد العذر دائماً في هذه المناسبات. فأنا أستطيع أن أمثل في فيلم، ولكنني لاأستطيع أن أحمل نفسي على التمثيل في ألعاب الحفلات. كان شعوري الدائم بالخجل يمنعني من المشاركة في اللعبة. لتكن جيوليتا شارلي شابلن، أما أنا فلم أكن لأتظاهر بأنني جاري كوبر.

أجد متعة في الأصدقاء الذين يعيشون حياة عفوية. أما أولئك الذين تحتاج إلى موعد حتى تضرب معهم موعداً فلا تطيب لي صحبتهم. وكيف أعرف الموعد

الذي سأتناول فيه العشاء مساء اليوم التالي؟ إن الالتزام بالذات هو الذي يفسد المناسبة. أحب أن أتصرف على هواي. أن أتصل بصديق وأقوله له: ماذا تفعل الآن؟ وأنا أنفر من الحجز المسبق، لم أحجز طاولة في مطعم قط. ولاأحب الاشتراك في المجلات أيضاً.

كنت مولعاً جداً بالعازف نينو روتا. لقد كان متعاوناً مهماً. كان يجلس الى البيانو، وحين كنت أقول له ماأريد، كان يعبر بالنغمات والألحان عما أعبر عنه بالكلمات. كان يفهم دائماً أفكاري الغامضة التي تعذّر عليَّ التعبير عنها بالموسيقا. كان يظن أن فيلم «الطريق» يمكن أن يكون نصَّ أوبرا ممتازاً، وقد يكون ذات يوم. ولكن من غير موسيقاه مع الأسف.

كان رائع المزاج. لم أشعر يوماً أنني أعمل معه. كان متواضعاً يرى الموسيقا عنصراً ثانوياً في الفيلم، ولكن يجب أن تكون مناسبة تماماً له.

تنشأ الارتباطات في وقت مبكر من الحياة. كان لي أصدقاء كثر وأنا شاب، وكانوا أكبر مني عادة. كنا نتحلّق ونتحدث طويلاً. وفيما بعد انحصرت علاقاتي وأحاديثي في شؤون الحرفة. كان ينبغي أن أعرف الذين يشاركونني العمل في الأفلام فقط. وأصبح هؤلاء شركائي في الاهتمام. وكان على الآخرين أن يتفهموا أنني لاأجد الوقت للعلاقات العامة أثناء الإعداد لعمل فيلم. وقد فسر الكثيرون ذلك بأنه عزوف عن صحبتهم. كان بعضهم محقاً، إذ أن عملي كان كل شيء بالنسبة لي. كنت لاأجد الوقت للناس إلا بين الأفلام. لم يتفهم ذلك في الحقيقة إلا أولئك العاملون في السينما. كان يمكن أن أتكلم بضع دقائق على الهاتف مع فرانشيسكو روزي فيتفهم الوضع.

ليس من السهل على كل حال أن تقيم علاقات صداقة فيما بعد. إن تحولك إلى أسطورة يعزلك، فلا تثق بالصداقات ولاتنفتح عليها. تصبح شديد الاحتراس لأن معظم الناس يريدون شيئاً منك ويصير جرس الهاتف يفزعك لأن أحدهم يريد شيئاً. ويأتي يوم يقول الناس: إنك نسيج وحدك. وهذا وضع موحش.

والأمر الغريب هو أن تنظر الى الناس المُهِّمين في حياتك، وتدرك أنهم لايتصفون بالأهمية ذاتها التي نسبتها إليهم ذات يوم. وأعترف أن الرغبة في التأثير في أولاد لاأتذكر الآن أسماءهم كان حماقة من حماقات الطفولة. ولكن كان هناك الآخرون. وأول مايخطر لي هي جدتي التي كانت ذات يوم ذات أهمية فريدة في حياتي بحيث كان يصعب عليَّ تصور الحياة من دونها. وكنت أشعر أنني سأضيع في العالم لو أصابها مكروه. كانت خير صديق لي. والآن لاتخطر بالبال إلا لماماً، وصورتها تشحب في خيالي، وأنا أظهر في الصورة أكثر مما تظهر هي، بما أن ذكرياتي تزداد غموضاً وتشتتاً.

وفي الأعوام المتأخرة، حين كان يبدو لي أحياناً أن أحدهم كان ذا أهمية كبيرة بالنسبة لي في وقت معين، كنت أتذكر كم كانت جدتي ذات شأن بالنسبة لي في وقتها، وهذا كان يساعدني على اكتساب منظور.

فكرت فيما يمكن أن أعمل إذا جاء وقت أتوقف فيه عن إخراج الأفلام، إما بسبب وضعي الصحي، وإما لأن أحداً لايريد أن يدعم عملي بالمال. كان في وسعي أن أرسم دائماً. وما أتيح لي الكثير من الوقت لأرسم كما شئت.

وأظن أنه كان يمكنني أن أكتب. لقد توقعت أن تستهويني كتابة بعض القصص للأطفال، بل إنني ابتكرت بعض القصص لشخصية في فيلم تكتب قصص أطفال تتحول بعد ذلك إلى رسوم متحركة.

تصوَّر إحدى تلك القصص عربة صغيرة مصنوعة من جبن بارما، وعجلاتها الأربع من البرفولون Provolone. تعلق العربة بالزبدة التي تغطي الطريق، فيحاول الحصانان المصنوعان من جبن ريكوتا ricotta أن يسحبا العربة بينما السائق المصنوع من الماسكربون mascarpone يرتجف من الخوف وهو يلوِّح بسوطه المصنوع من جبن موزاريلا . . .

لم أكمل القصة على كل حال، لأنني كنت جائعاً جداً، وكان ينبغي أن أخرج وآكل.

إنني أُتلْف كل أوراقي. فأنا لاأحب العيش في الماضي. أنقذت ذات يوم بعض التذكارات، ولكن ذلك حدث منذ عهد بعيد. كلما ازدادت الأعوام، ازدادت الأوراق، وليس من مكان لها، لذلك كان من الصعب العثور على أي شيء بأي شكل. والأرشفة كانت مستحيلة. عندما كنت أنشغل بصناعة فيلم، لم أكن أجد الوقت للنظر الى التذكارات. وفي أثناء العمل، كنت أشعر بالكآبة، والنظر إلى صور الماضي لم يكن ليشعرني بالتحسن.

لاتعجبني صوري الشخصية أبداً لأنني لاأظهر فيها كما أحب أن أظهر. وأعلل نفسي دائماً بأن مظهري في الحقيقة أفضل منه في تلك الصور. ليتني أصدق ذلك. إن جيوليتا تحب الاحتفاظ بالأشياء من مثل ملابسها، لذلك أعطيها ماعندنا من أماكن للخزن.

يطلب مني الناس دائماً نصاً قديماً أو مقالة أو رسالة. وطريقتي في التعامل مع مثل هذه الأشياء تجعلني أقول لهم صادقاً: إن مايطلبون ليس عندي. ماأحتفظ به هو صور الوجوه التي أستخدمها عند توزيع الأدوار، وهذه الصور ليست جزءاً من الماضي بل من المستقبل. إنها نقطة انطلاقي. إنها الأمل. وعليَّ أن أتذكر مع ذلك أن الممثلين يشيخون أكثر من الصور. وأحياناً أنسى عمر الصور، وأحياناً يرسل إليَّ الممثلون، ولاسيما الممثلات، صوراً قديمة تظهرهم أكثر شباباً.

أحاول أن أرمي بكل ماأستطيع أن أستغني عنه، وهذا هو المعيار. فإذا وقعت على عقد قد أحتاجه ذات يوم، أرسلته إلى محاميَّ، وإذا وقعت على شيء عاطفي سعيت إلى التخلص منه، لأنه قد يزداد عاطفية إذا طال احتفاظي به، وتزداد بالتالي صعوبة التخلص منه. ولاينجح مسعاي إلا بعض الوقت، إذ تتدخل جيوليتا، وتستعيد الشيء المرمي في سلة المهملات، وعند ذاك يمكن أن يصبح من المقتنيات الدائمة. أما إذا عثرت على شيء يصعب أن أقرر ما أفعل به أعطيه ماريو لونجاردي. وأنا لاأعرف مايفعل به، ولاأرغب في ذلك.

هل أفقد أحياناً رسماً ذا قيمة، أو فكرة قصة، أو حتى مخطوطاً؟ بالطبع أفقد مثل هذه الأشياء. وإذا كانت مدفونة بين الأوراق، فلن أتمكن من العثور عليها بأي حال. لم أقدر في أي يوم على احتمال تكاليف الأرشفة. أحب أن أجيء إلى مكتبي وأجده نظيفاً خالياً من الركام كما أتمنى ذهني أن يكون. أحب أن أشعر بأنني أُولد من جديد كل يوم.

ولكن صور مئات الوجوه التي أحتفظ بها ليست مرتبة ترتيباً جيداً بحيث يسهل العثور عليها، لذلك أبدأ بالبحث عنها حينما أعرف أنني سأصنع فيلماً. وحالما أنظر إليها أعجز عن كتابة أفكاري المتسارعة. أرى وجهاً فأطلب من مُساعِدتي فياميتا بروفيلي أن تتصل بالشخص. فتجيب قائلة: ولكن العنوان مكتوب منذ سبع وعشرين سنة. وذلك قد يعني أن عمر الصورة أربعون عاماً.

## ٢٠

# لابد أن يكون ذاك هو زوجها فيلليني!

كانت جيوليتا خلال الأعوام الماضية هي التي تغضب أكثر مني من الذين كانوا يهاجمونني أو يسيئون إليَّ أيَّ إساءة، وهي التي كانت لا تسامح. كانت تتأثر تأثراً شخصياً عميقاً بأي خطأ مُفترض يُقترف ضد فيلليني الشخصية الاجتماعية، أو فيلليني الإنسان الأكثر هشاشة.

وكلما سافرنا لحضور العروض الأولى لأفلامي أو لحضور المهرجانات، كنت أجد أن جيوليتا هي المطلوبة على الدوام. فهي هناك ليست السيدة فيلليني، بل الآنسة ماسينا أو الآنسة جيوليتا. كنت فخوراً بما أحرزت من نجاح، وفخوراً بها. لقد عملت مع مخرجين غيري، ومثلت في أعمال تلفزيونية، ولكن ماجعلها أكثر شهرة هو عملها معي في الفيلمين اللذين أدت فيهما دور جلسومينا ودور كابيريا. وكان الناس في ايطاليا خارج روما يتعرفونها أكثر مما يتعرفونني. وخلال عرض مسلسل إلينورا التلفزيوني أحدق بها الناس في ميلان، وأخذوا توقيعها. تنحيت أنا عنها، ورأيت امرأة تشير إليَّ قائلة لصديقها: لابد أن يكون ذاك هو زوجها فيلليني.

كان أداؤها جيداً جداً في «مجنونة شيلوت» The Madwoman of Chaillot لم أكن أعمل آنذاك، لذلك ذهبتُ إلى فرنسا لأشاهد أداءها. كانت كاثرين هيبرن هي بطلة الفيلم، ولكنني لم أتمكن من معرفتها. حاولت أن أتوارى عن الأنظار قدر المستطاع لأن المخرج بريان فوربز قد أكرمني إذ سمح لي بالدخول

إلى هناك، وأردت ألا أُشعره بأنني أتدخل في عمله، أو أنني أوجِّه جيوليتا سراً في البيت، ولكن عليَّ أن أعترف بأنني أعطيتها بعض الأفكار المفيدة.

أحرزت جيوليتا نجاحاً رائعاً في أعمالها التلفزيونية، وكانت تحرر زاوية في جريدة، وعملت مع صندوق رعاية الطفولة التابع للأمم المتحدة UNICEF. كان عندها مشاعر خاصة نحو الأسرة، ونحو المحتاجين والأطفال، ولعل ذلك يرجع إلى أننا لم ننجب أطفالاً.

لم أدرك إلا في وقت متأخر الدور الهام الذي لعبه الكثيرون في حياتي، في الدرب الذي سلكته وجعلني مخرجاً سينمائياً. وبالطبع كنت أعي دائماً دور جيوليتا، ولو نسيت هذا الدور، لكان قربها مني كفيلاً بأن يذكرني به. ولكن كان يوجد غيرها، كان يوجد أبي وأمي، وخالتي في روما التي أقمت معها، وعمة جيوليتا التي عشنا معها حتى تمكنا من استئجار مسكن خاص، وهذا استغرق زمناً طويلاً، وألدو فابريزي، وروسيلليني، ولاتوادا...

ولم أدرك إلا مؤخراً كم كان عون أمي لي وتأثيرها في نفسي عظيمين. لم يكن مافعلته هو المهم، لأنها كانت لاتعرف ماينبغي أن تفعل، ولكنها لم تمنعني من أن أكون أنا ذاتي. فمع أن أفكاري لم تتوافق مع أفكارها، فقد شجعتني ثم أعطتني المال لأتابع طريقي.

ثمة أقوال تأسف على قولها فيما بعد، ولاتستطيع أن تسترجعها أو تلغيها أبداً. وهناك أيضاً خطايا الغفلة، أي الكلمات التي عييت عن قولها. إنني أدرك بعد فوات الأوان أنني خذلت غيري أحياناً، وأحياناً خذلت نفسي.

وأنا أدرك الآن أنه كان عندي ما أعطيه. وحين أصبحت مخرجاً سينمائياً مشهوراً، تمنيت لو قلت لأمي جملاً قليلة واضحة مؤداها أنني كنت مدركاً تأثيرها المبكر المهم في حياتي.

إن استقلالي الفني الحِرَفي كان على حساب استقلالي الاقتصادي

الشخصي. وماكنت أتمناه هو مرتب من أحد رعاة الفنون يؤمن لي تكاليف السكن والطعام والتنقل والهاتف وبعض الملابس، ويضمن سعادة جيوليتا وطمأنينتها. ولايهمُّ بعد ذلك إلا تمويل الفيلم الحالي والفيلم التالي. لم يشغل بالي مستقبلي الاقتصادي الشخصي، مع أنني لاأتذكر وقتاً لم أفكر فيه في أجرة السكن والنقل، وثمن الوصفات الطبية، أو عدم قدرة جيوليتا على شراء الملابس التي أعجبتها.

لم توهب لي موهبة جمع المال، بل على العكس، كان عندي موهبة مناقضة لذلك. ولو كان عندي مايجعلني صاحب قرار في استثماره، لاقترفت أخطاء كبيرة في هذا المجال. وأعتقد أن السبب هو افتقاري التام إلى الاهتمام بالمال. وأنا لم أُبال به إلا عندما أتيت إلى روما ولم أستطع أن أشتري إلا وجبة واحدة في اليوم أظل بعدها جائعاً قليلاً، أو حين رغبت في احتساء فنجان قهوة آخر، أو حين اضطررت الى التفكير في دعوة أحدهم إلى احتساء فنجان قهوة معي.

ولم أشعر بالحاجة إلى ضمان المستقبل. ولاأدري إن كان ذلك يرجع إلى ثقتي الكبيرة بالمستقبل، أو إلى ثقتي القليلة به. أنا لم أفكر في المال إلا على أوسع نطاق، أي المال الذي احتجت إلى دفعه من أجل صناعة أفلامي.

لاأحب جمع المقتنيات. وقد سمعت مرةً عن راعي بقر أرجنتيني كان يأكل بالسكين لأنه خشي إن استخدم الشوكة أن يحتاج إلى صحن، ثم إلى طاولة للصحن، وكرسي للجلوس إلى الطاولة، وأخيراً إلى منزل لحفظ كل ذلك فيه.

إنني أخشى دوماً أن تتملكني الأشياء إذا امتلكتها. ولقد قاومت خلال حياتي أسر الأشياء لي. وأظن أنني فعلت الشيء ذاته مع الناس، فقاومت التورط العاطفي، وأحسست خطر ذلك التورط عندما حصل.

ولأن جيوليتا تحب امتلاك الأشياء، شأن النساء، فإننا نعيش حياة أكثر أناقة من حياة كان يمكن أن أعيشها وحدي. وعلى الرغم من كل شيء فإن أفلامي هي التي تملكني في آخر الأمر.

إن عقد الصفقات عمل لم أحسنه تماماً قط. والحديث عن المال ما أرضاني قط، وماعرفت في أي وقت كيف أحدد المبلغ الذي كنت أستحقه. ولربما لم أكن أكثر نجاحاً بالمعنى المالي للكلمة لأنني لم أستطع مطلقاً أن أعتبر الأرقام أهدافاً. والشيء الوحيد الذي تقت إلى امتلاكه هو سيارة. وأعترف أنني تقت إلى امتلاك سيارة فخمة لامن أجل النقل فقط، بل من أجل العرض أيضاً. لم أعد أفهم ذلك الشعور، غير أني أتذكر امتلاكي لها.

أنا لاأحسن التصرف بالأموال الطائلة التي تبدو غير واقعية. ولقد بددت مراراً هذه الأموال. كنت عادة أبددها بالفعل. وأنا لا أقبض يدي إلا حين تكون النقود قليلة. وادخار قطع النقد الصغيرة يعني أن مائدة الحرمان أصبحت متوقعة بين حين وآخر.

إن سيارات الأجرة من ألوان الترف التي أتمتع بها غاية التمتع. ولقد أخذت أقتصد مرة لأنني شعرت بأن تكاليف استئجارها وأنا في غمرة العمل باهظة. كنت لا أرى النقود تدخل بل تخرج. لم أفرض على نفسي ألواناً عديدة من الحرمان بما أنني لست متسوقاً ولارحالة. أنا لاأحتاج إلا إلى سترة الحال. إن جيوليتا لاتستطيع الإقلاع عن التدخين، ومنذ أقلعت أنا عنه صرت أكرهه بعد أن دخنت كثيراً. لذلك تحتاج جيوليتا إلى غرفة خاصة لتدخن فيها. ولقد قلت لها: إن التدخين لايناسبها، ولكنها لاتصغي إليَّ دائماً.

الشيء الذي لاأستطيع الإقلاع عنه هو الطعام. ولو استطعت الإقلال منه لما فعلت ذلك توفيراً للمال، بل حفاظاً على النحافة التي تمكنني من المرور أمام مرآة طويلة من غير أن أشيح بوجهي عنها.

منذ بضعة أيام كنت أتناول نوعاً من المقبلات في حفلة، وبما أنه كان ساخناً لم أضعه في فمي دفعة واحدة. تفتت المقبل، وسقط نصفه على أرض الغرفة. شعرت بالخزي. هل لوثت السجادة التي تغطي أرض الغرفة كلها؟ هل سيرفعونها كلها؟ هل أستطيع أن أقف على البقعة حتى وقت المغادرة، وأندفع مع الضبوف

الآخرين، وألوذ بالفرار أخيراً؟ أطرقت، وأدركت أنني أكلت الجزء الذي لايؤكل من المُقبل. لم أدرِ أأفرح أم أحزن، ولكنني سرعان ماسترجعت الجزء الذي يؤكل، والتهمت الدليل على ماحدث.

من الواضح أن الإقلال من الأكل لايؤدي إلى توفير المال. وكلما فكرت في الحمية طغت سيكولوجيا المجاعة، فيشتد جوعي ويزداد أكلي. وعلى هذا فإن فكرة الإقلال من الأكل فكرة غالية لاأستطيع تحملها. لم يبقَ لي إلا استخدام وسائط النقل العامة. فاستخدامها لم يكن اقتصاداً فقط، بل من شأنه أيضاً أن يذكرني بالأيام الرائعة التي قدمت فيها إلى روما وأنا في ميعة الصبا. كنت مزهواً بقدرتي على استخدام تلك الوسائط، وشاكراً ربي على خلاصي من السير.

ولكن الأمر لم يكن كما كان. الناس تتغير. وأنا لم أكن كما كنت. وأظن أن قراري ذلك لم يدم إلا بضعة أشهر، أو ربما دام بضعة أشهر، ومع أنني أتذكر ذلك، فإن المدة لم تزد على شهر واحد. وبعد ذلك استوقفت سيارة أجرة.

حين وافتنا الديمقراطية فجأة في إيطاليا حررتنا من وضع عشناه قروناً عديدة. لقد عشت حياتي المبكرة في ظل الفاشية، ولكن عندما جاء الأميركيون ورحل النازيون، كانت معرفة شعبنا القليلة بالديمقراطية على حالها. وكانت تتجاذبنا قوتان: الساسةُ الفاسدون أصحاب المظاهر الحسنة والجيوب الخفية العميقة، والمافيا التي لاتحتاج إلى توضيح. كانت «مصبغة» المافيا المتخصصة بالكتان القذر تتقرب مني، ولكنني لم أطلب مطلقاً تمويل فيلم من أفلامي على هذا النحو المخزي.

قد لايكون عملي بلا ثمن في رأي بعضهم، أما أنا فلا ثمن لي. فأنا أُفضل أن أجوع على أن أفعل عمداً ما لاأفخر به.

لو رغب في فيلمي أكثر من منتج لكان العمل أحسن. وبما أنني كنت أجد صعوبة في العثور على واحد، فإن موقفي في إجراء الصفقات لم يكن قوياً جداً.

وبعد نجاحاتي، جاءتني عروض، ولاسيما من هوليود، وكانت عروضاً مُغرية من الناحية المالية، إلا أنهم أرادوا أن أعمل هناك، وأرادوا أن يحددوا لي ماأصنع، وأنا ماأردت قط إلا أن أصنع فيلمي.

لقد جاءتني عدة مرات نساء ثريات، أو نساء آباؤهن أثرياء، أو نساء أزواجهن نافذون وأثرياء، وعرضن عليَّ أنفسهن، ثم أضفن عرضاً أنهن سوف يساعدنني على صناعة أفلامي. لم أقبل ذلك مطلقاً. لقد حاولت دوماً أن أبعد حياتي عن السوق ماأمكنني ذلك.

وذات مرة كان يُفترض، ونحن نعاني ضائقة مالية، أن أستقبل بعض الزوار، فأقلقني تأمين المال اللازم للعشاء. وكانت جيوليتا تتفهم كبريائي، فأحضرت ظرفاً فيه نقد وقالت: إنها قد خبأته ونسيته، لذلك كان ينبغي أن أذهب وأتمتع بالعشاء من غير أن أهتم بالفاتورة. ولم أعلم إلا فيما بعد أنها قد باعت بعض حِلاها الذهبية. لم تكن تلك الحلى ذات قيمة كبيرة، لذلك لم تحصل جيوليتا على مال كثير حين باعتها. وبعد مدة طويلة لاحظت أنها لاتلبسها. قالت: إنها لاتبالي بالحِلى، وأنها سوف تشتري أكثر منها عندما يتوفر لدينا مال كثير.

استأت لذلك جداً، إذاً هناك ثمن. فما توفر لنا مال كثير، ولا اشترينا حلى أخرى. أتلقى رسائل كثيرة من المعجبين وغيرهم، وعندي سكرتير للرد عليها، لأنني لاأحب أن أخيب أمل الذين ينتظرون ردوداً. أرد على بعضها أنا بالذات، أما الرد عليها كلها فأمر قد يستغرق كل وقتي، إلا أنني أنظر إليها كلها. إن الإطلاع على كل الرسائل عمل كبير، ولكن لابد أن أرى ماهو مهم وممتع.

تصلني رسائل كثيرة يطلب مرسلوها مني مالاً. وهم يرسلون وثائق تبين مشكلاتهم الصحية، وثبت أنهم من المحتاجين المستحقين. كما يرسلون صوراً لأطفال مرضى ومسنين معذبين لاستدرار عطفي، وهكذا يحصل. ولكن ماذا أعمل؟ فأنا وجيوليتا ليس معنا مال كافٍ. والناس يظنون أنني غني لأنني مشهور.

وهم يخلطون إخراجي لأفلام إنتاجها باهظ التكاليف بما أملك من مال. وهذا يشبه الخلط بين أدوار الممثل وحياته في الواقع.

وأتلقى صوراً بعضها من ممثلين، والكثير منها من الناس الذين لم يمثلوا مطلقاً، إلا أنهم يحبون أن يظهروا في أفلامي. وأنا أختار على أساس الصورة من كان ذا تجربة ومن لم يكن. وفي أكثر الأحوال يرسل الآباء صور أبنائهم، والعشاق صور عشيقاتهم، وكأنما هناك مسابقة لاختيار أجمل فتاة. إن هذه الصور تؤرشف وتحفظ في مكتبي وفي شنيشيتا. ولو احتفظت بها في شقتنا الصغيرة لضاقت بها.

وأتلقى أيضاً عشرات المخطوطات كل أسبوع. وأنا لاأحب أفلمة نصوص الآخرين. ويعلم ذلك بعض الكتاب، وهم لايريدون إلا رأيي ونقدي. وأنا أعيد المخطوط دائماً قبل أن أفتحه إلا إذا كان كاتبه من معارفي. كنت في البداية أفتح الظروف، وكلما صدر لي فيلم كنت أتلقى رسائل من محامين تقول: إنني قد سرقت عمل موكليهم. كانوا يمثلون شخصاً أرسل مخطوطاً حول شخصية اسمها ريكاردو، وقد استخدمت الاسم في فيلمي، والشخصية التي حملته تحسن الغناء، وريكاردو المحامين يحسن الغناء، وكلاهما يحب المعكرونة، وهكذا يتضح أنني قد سرقت الفكرة. وليس مهماً أن يكون شقيقي اسمه ريكاردو، وهو يحسن الغناء، ويأكل المعكرونة، وقد ظهر في فيلمي بالاسم ذاته. ولقد فعل المحامون ذلك من أجل الدعاية، وربما من أجل تخويفي، وبالتالي إعطائهم شيئاً حتى يكفوا عني، ولكن ذلك لم يحصل مطلقاً.

يلجأ الناس أحياناً إلى القضاء مدعين أنهم قد كتبوا أفلامي. وهذه ادعاءات لاتطاق. لم يكسب أحدهم شيئاً من ذلك، بل كان عملهم مضيعة محزنة للوقت والجهد. وأنا الآن لاأقرأ أي مخطوط إن لم يكن صاحبه صديقاً موثوقاً.

## ٢١
## السحر والمعكرونة

للزمن ثلاث صيغ هي الماضي والحاضر وعالم الخيال. ومن الواضح أن صيغة المستقبل يمكن أن تكون: «ماذا سيحدث إذا. . .؟» أما الحاضر، فمع أننا نحياه، فإننا نتأثر فيه بالماضي الذي لانستطيع أن نغيره إلا في ذاكرتنا. إن الحاضر مصنوع من الماضي، وهو الزمن الذي أحب أن أدعوه الحاضر الأبدي.

إن أسوأ سجن يمكن أن يعيش فيه المرء هو سجن الأسف، أي صيغة: «ليت. . .!» من الواجب تلافي هذه الصيغة إذا كان ذلك ممكناً، لأن أحداً لا يستطيع أن يعذبنا كما نستطيع أن نعذب أنفسنا. عندما يسألني الصحفيون: علام تأسف في الحياة؟ أجيب: لا أتأسف على شيء. إنه أقصر جواب يمكن أن أقدمه وأظل مهذباً. وأنا أودُّ أن أكون مهذباً على العموم. ولكن ثمة أسف أشعر به ولا أشارك فيه الجميع، ولكني اعترفت به للمخرج جيوسيب تورنا توري. أنا لاأحب إسداء النصائح، إلا أنني رغبت في تشجيعه على عمل ما أتمنى لو أني عملته.

كنت أول من شاهد الطبعة الكاملة لفيلمه «سينما باراديسو». عرضه لي وحدي، ثم سألني عن رأيي فيما ينبغي أن يفعل. تذكرت روسيلليني وتذكرت ذلك الزمن البعيد عندما عرضت، وأنا شاب قلق ومفعم بالأمل، فيلمي لذلك المخرج الذي كانت مكانته متقدمة على مكانتي كثيراً آنذاك. لم تكن الطبعة التي أراني إياها تورناتوري هي الطبعة النهائية الموزعة للفيلم، وكذلك كانت طبعة «الشيخ الأبيض» التي رآها روسيلليني. فكرت في كلماته وهو يقول لي: ذات يوم سترى المستقبل في شخص أصغر منك وهو يجتاز مرحلة حاسمة من حياته.

أعجبني فيلم تورناتوري كثيراً، غير أني قلت له: إنه طويل جداً، ويجب اختصاره. ولما سألني عما ينبغي أن يُختصر لم أقل شيئاً. أنا لا أفعل ذلك. كان ينبغي ألا يصغي إليَّ بل إلى نفسه.

وحين أحرز فيلمه نجاحاً دولياً، وفاز بالأوسكار، قلت له: ينبغي ألا يقع في الخطأ الذي وقعت فيه، وهو تراخي الأعوام بين الأفلام. ثمة فترة متميزة في حياتك تنال فيها أفضل تقدير. وقد مرت بي مثل هذه الفترة، بعد اخراج «حياة حلوة» والفوز بالأوسكار. والأمر المهم في تلك الأوقات هو أن تعمل قدر ما تستطيع.

كنت أعتقد أن عدم صناعة فيلم خير من الشروع في عمل لا أؤمن به تماماً، غير أني الآن توصلت إلى رأي مختلف. فالمرء يتعلم حتى من صناعة فيلم رديء، إذ ربما قاده إلى شيء أفضل. ولو عملت أكثر لكان عملي أحسن.

وأعرف الآن أنني في حالة حِداد على كل تلك الأفلام التي كان يمكن أن أصنعها ولم أصنعها، لم تظهر إلى الوجود.

إن الخوف من الخطأ عقبة كبيرة. حين تخاف من ذلك تتوقف، وأنت عليك أن تتحرك بحرية في ميدان الصراع. يجب أن لاتنتظر الوضع الأمثل، واللحظة المثلى. وهذا ماأقوله الآن حين يستشيرني مخرج شاب. وقد قلت للمخرج جيوسيب عندما فاز فيلم «سينما باراديسو» بالأوسكار: «هاهي ذي لحظتك فاغتنمها! اصنع من الأفلام ماتستطيع! لاتنتظر الكمال. لاتنتظر شيئاً ولاأحداً. وأنت شاب تبدو الفترة الذهبية أبدية، إلا أنها سرعان ماتهرب. لايمكن جدولة الفترة الذهبية كما تشاء. فهي لها حياتها الخاصة، وتوقيتها المنفصل عنك، وأكثر الأشياء حزناً هو ألا تلاحظ تلك الفترة وتقدرها حق قدرها، ثم أن تتذوقها من غير أن تمددها. اصنع فيلماً! اصنع أفلاماً كثيرة!».

إذا كان لابد من الخطأ، فارتكابه في الفعل خير من ارتكابه في اللافعل. ولو أتيحت لي الفرصة ثانية لاغتنمتها، ولجازفت في صناعة فيلم قد لايحقق أملي

مفضلاً ذلك على عدم صناعة أي فيلم على الإطلاق. إن القصص التي رغبت في حكايتها ستموت معي في الحقيقة.

ومن القصص التي رغبت في أفلمتها قصة «مغامرات بينوتشيو» للكاتب كارلو كولودي Carlo Collodi . كان سيختلف عن نسخة ديزني في أن أنف الرجل الدمية ليس هو الذي سيطول كلما قال شيئاً كاذباً للمرأة.

كان الكتاب يبدو لي وأنا صغير شيئاً يخص الكبار، فالكتب كانت جزءاً من المدرسة، والمدرسة لم تبدُ أنها تفتح العالم، بل تغلقه. كانت تتدخل في حريتي وتحبسني في أفضل أوقات النهار. لم أرَ بين أساتذني واحداً رغبت في محاكاته. وعرفت في وقت مبكر أنني لاأريد أن أكون مثلهم، بل على العكس تماماً. كان الكتاب بالنسبة لي مرتبطاً بالمدرسة وبكل أولئك الذين لم أرغب في معرفتهم.

عندما بلغت الثامنة أو التاسعة التقيت أول لقاء سعيد مع كتاب صار خير صديق لي طيلة حياتي، وهذا الكتاب هو «مغامرات بينوتشيو». فهو ليس كتاباً رائعاً فقط، بل واحداً من الكتب العظيمة. وأشعر أن تأثيره في نفسي هائل. فصوره الجميلة هي أول مالفت انتباهي، وكنت أتمنى أن أرسم مثلها.

من خلال «مغامرات بينوتشيو» علمت أنني يمكن أن أحب كتاباً، وأن الكتاب يمكن أن يعرض لك تجربة خلابة. واتضح لي أن هذا الكتاب ليس للأطفال فقط، بل يمكن أن يقرأ في مراحل العمر كلها. ولقد قرأته عدة مرات منذ اكتشفته في طفولتي المبكرة.

إن خاتمة الكتاب هي أردأ أقسامه، لأن كارلو كولودي، ككاتب من كتاب القرن التاسع عشر، يتخذ موقف الواعظ عندما تتحول الدمية إلي صبي. وهذا محزن لأن هذا التحول يُفْقد بينوتشيو طفولته، يفقده حياته الرائعة التي يعرف فيها الحيوانات والسحر مقابل أن يصبح معتوهاً طيباً ومريحاً.

ولد بينوتشيو في روماجنا Romagna حيث ولدت أنا. أردت أن لايكون أبطال القصة دمى، بل ممثلين، وهذا يتفق مع ماقصد إليه كولودي، وأن أحافظ على روح الصور الموضحة التي رسمها الفنان العظيم شويستري Chiostri. عندما كنت أتدرب على الرسم وأنا صغير حاولت نسخ تلك الرسوم. ولكنني لم أنجز قط ماأنجزه شويستري. كان عندي أفكار كثيرة حول إظهار بينوتشيو في بلد الدمى في الفيلم الذي كنت أنوي صناعته.

أنا لاأتماهى مع بينوتشيو بل مع جيبيتو Geppetto. إن خلق بينوتشيو كان مثل صناعة فيلم. استطعت أن أرى العلاقة بين جيبيتو وبيني، فهو ينحت بينوتشيو وأنا أنحت فيلماً. كان ينحت الدمية من قطعة من الخشب، ولم يعلم على الإطلاق أنها ستفلت من سيطرته في الحال. وكلما طارت شظية من الخشب، ازداد بينوتشيو كينونة. وهذا ماأشعر به تماماً حين يبدأ الفيلم يوجهني في أثناء إخراجه. لقد ظن جيبيتو أنه هو المسؤول، ولكن كلما نجف الخشب أفلت منه.

كان بينوتشيو أحد أصدقائي الأثيرين. ولو صنعت الفيلم، وأدى فيه الأدوار ممثلون كما أردت، لتمنيت أن أؤدي دور جيبيتو، وكان هناك ممثل كامل وحيد لأداء دور بينوتشيو هو جيوليتا.

لقد سحرتني دائماً حكايات شارل بيرو وهانز كريستيان أندرسن. تصور «رابونزل» و «أميرة البازلاء» و «حورية البحر الصغيرة». كنت أحب أن أنقل هذه الحكايات إلى الشاشة. أتصور الأميرة، وهي في ثياب النوم على أعلى كومة من الفرش، متضايقة وعاجزة عن الرقاد. ولاتدرك أنها حبة البازلاء تحت الفراش الأول، وأن هذا هو سبب الضيق الذي هي فيه. والمشهد يتطور في خيالي بحيث أشعر أحياناً أنني قد أنجزت الفيلم. وأتصور حورية البحر الصغيرة، تلك الحورية الرومانسية المسكينة التي تعطي كل شيء في مقابل الحب، ومع ذلك نحن نتفهم دوافعها، لأن كل واحد منا يبحث عن الحب طيلة حياته. أما «ملابس الامبراطور

الجديدة» فهي فكرة عميقة للغاية. إن الحكايات تعبر عن وضع الإنسان أعظم تعبير وهذا سبب آخر لانجذابي إلى يونغ، أعني تفسيره الكاشف للحكايات باعتبارها جزءاً من تاريخ وعينا الباطن.

إن الحياة مزيج من السحر والمعكرونة، من الخيال والواقع. والأفلام هي السحر، أما المعكرونة فهي الواقع، أو أن العكس هو الصحيح. لم أحسن في أي يوم التمييز بين الواقعي وغير الواقعي. ولقد كرَّس الفنانون جميعاً أنفسهم من أجل تجسيد خيالاتهم، وإشراك الآخرين فيها. إن إبداعاتهم وهمية وعاطفية وغير عقلانية وحدسية. إنني أشرع في الإخراج، إلا أن شيئاً آخر يطغى. ولايساورني شك بعد ذلك في أنني لست الذي يخرج الفيلم، بل هو الذي يخرجني.

لقد اقترح عليَّ بعض المنتجين فكرة «جحيم» دانتي مرة بعد أخرى. وكانت قد خطرت لي، ولكني لم أتابع التفكير فيها لأنني اعتقدت أن المنتجين يفكرون في شيء مختلف عما كنت أفكر فيه. كنت أنوي معالجة «الكوميديا الإلهية» كلها، ويكون التركيز على بياتريس في «الفردوس» أكثر من التركيز على فيرجيل وطقوس العربدة في «الجحيم». إن نقاء بياتريس هو المهم في نظري. ورغبت في استخدام أسلوب هيرونيموس بوش Hieronymus Bosch، إذ وجدت أنه الأسلوب الأمثل لهذا العمل، ولكن المنتجين كانوا لا يريدون إلا حَلَمات مكشوفة، وبُلهاء عراة. لم أكن لأتفِّه دانتي بأن أصنع من عمله عملاً تجارياً مثيراً.

إن الفيلم الذي كنت أفضل أن أصنعه بالفعل هو حياة دانتي الأليجيري نفسه، والتي هي قصة أكثر خيالية من «الكوميديا الإلهية» لأنها حدثت حقاً. كنت سأعالج رحلاته في القرن الثالث عشر. بما فيها بعض المشاهد الحربية غير العادية التي قد تعجب كوروساوا.

سئلت عن أفلمة الإلياذة. وعندما كنا صغاراً قرأنا الإلياذة، واستظهرناها، ولعبناها كما يلعب الأطفال الأميركيون لعبة الشرطة واللصوص. كان يبدو لي أن

أفلمة الإليـاذة على طريقتي أمر مفترض على نحو ما ، وكنت أعرف أن الالتزام الصارم غير ممكن . وكان من الصعب أيضاً أن تخلق صوراً لتلك القصة ولدى كل واحد صوره الخاصة عنها .

كنت أحلم بأن أؤفلم «دون كيشوت» ، وكنت أرى أن جاك تاتي Jacque Tati هو أفضل من يؤدي الدور . ولكني لم أستطع أن أحدد ممثلاً يؤدي دور سانشو على الوجه الأكمل . إن شخصية سانشو لا تقلّ أهمية عن شخصية دون كيشوت ، فهما مثل لوريل وهاردي .

ومن الروايات التي تمنيت أن أؤفلمها رواية «أميركا» للكاتب المعروف كافكا . ولم أرَ مايحول دون أفلمتها في شنيشيتا . لقد أعجبني كافكا منذ قرأت «المسخ» أيام عملي في الصحافة . لم يزر كافكا أميركا مطلقاً ، أما أنا فزرتها عدة مرات . أردت عرض أميركا كما تصورها هو لاكما تصورتها أنا . كانت الرواية غير مكتملة ، وبما أن الروايات طويلة جداً ، فإنها كانت تلبي حاجتي . إن الرواية رؤية أوروبية لأميركا مع شيء من روح ديكنز . وما افتقدته كان يتيح لمخيلتي أن تحلّق داخل تركيب الأحداث .

كانت تجربة الاحتضار تفتنني على الدوام . فأنا أعتقد أن بعض الناس يعرفون أسرار الحياة والموت في تلك اللحظة . وثمن تلك المعرفة هو الموت ، ولكن ، قبل أن يموت الجسد ، تنتقل الحقيقة إلى وعي أولئك الذين يفصل بين موتهم التام وآخر لحظات الحياة فترة من الزمن ، شيء شبيه بالغيبوبة .

وهذا ماتصورته من أجل ج . ماستورنا . لقد تكتمت على قصة «رحلة ج . ماستورنا» زمناً طويلاً ، وهي القصة التي فكرت في أفلمتها خلال عدة عقود من حياتي . تخيلت القصة في وقت مبكر ، وكنت أزيد على بنيانها في ذهني حتى وأنا أشتغل على أفلام أخرى . لم أخبر المنتجين بالفكرة لأن ذلك لم يكن ليحصِّل لها المال .

وذات يوم بدت وكأنها توشك أن تتحقق. وماأن بنينا مواقع للتصوير حتى أقعدني المرض، وحُمْتُ حول الموت بعض الوقت. وفي تلك الحالة بالذات ازددت اقتراباً من ج. ماستورنا. ولما شفيت لم أستطع أن أعرف أي ذكرياتي صحيح وأيها غير صحيح. والآن يمكنني أن أحكي فكرة الفيلم لاقتناعي بأنني لن أصنعه أبداً لأسباب عديدة. ومع أنني لاأزال قادراً على صناعته، فإنني لست قادراً على إقناع أحد بإنتاجه. تهامس بعض زملائي أن فيلليني لايصنع الفيلم لأنه يتوجس خوفاً منه. ويقولون: لقد تماهى فيلليني مع ماستورنا. وهو يخشى أن يموت إذا أنجز الفيلم.

والسبب الحقيقي هو أنني فككت قصة ج. ماستورنا بينما كان ماستورنا ينتظر في الأقسام الجانبية من المسرح. لقد استعرت نُتُفاً وقطعاً من الفكرة لكل أفلامي، ولم يبق إلا الفكرة الرئيسية. كان ينبغي أن أعيد خلق فيلم جديد له. واشتملت خطتي على استخدام بعض الجوانب من حياتي الروحية، والأخذ من مشاعري وليس من تجاربي كما فعلت سابقاً. لقد تماهيت دائماً مع ماستورنا تماهياً حميماً مثلما تماهيت مع جويدو في «ثمانية ونصف». ولما كنت أوجه ماستروياني وهو يؤدي دور جويدو كنت أشعر أحياناً وكأنني أصدر الأوامر إلى نفسي.

لقد رفضت التحدث عن قصة ماستورنا مدة طويلة. وكنت أعتقد أنني لو حكيت القصة قبل أن أمنحها الحياة لسلبتها سحرها. كان ماستورنا يستطيع الطيران، كما كنت أطير في أحلامي مرة بعد أخرى. وكلما حدث ذلك شعرت ذلك الشعور الرائع بالحرية. وأنا أحب الطيران في المنام على نحو خاص، فهو يمنحني ذلك الانتعاش العجيب الذي أحسُّه وأنا أصنع فيلماً.

أوحت إليَّ القصةَ بالأصل زيارةٌ قمت بها إلى كاتدرائية كولونيا حيث سمعت عن ناسك عاش في العصر الوسيط وكان يستطيع الطيران عندما يشاء، ولكن ليس بإرادته هو. كان يستطيع الطيران عندما تحركه الروح فقط، وهذه الروح ليست روحه. لم يكن يتحكم في هذه الهبة الخاصة جداً، وكثيراً ماكان

يُنقل في أوقات غير مناسبة إلى أماكن يعجز عن تخليص نفسه منها. وهذه الشخصية تعاني أيضاً ماأعانيه أنا وهو الخوف من الطيران. وخمَّن بعضهم مايعنيه الاسم بالنسبة لي، وأصبح تخمين معنى ماستورنا صناعة منزلية بين الصحفيين وعلماء السينما. ولقد عثرت على الاسم في دليل الهاتف.

لن يطير ماستورنا الآن. لقد اعتقدت أنني لو صنعته لكان أفضل أفلامي، ولاأزال أعتقد ذلك مع علمي أنني لن أصنعه. إنه حي في ذهني فقط، ولن يخيب أملي أبداً.

ثمة مشهد أردت استخدامه في فيلم، ولكني لم أستطع العثور على الفيلم المناسب له. ويبدو لي أنني انتظرت طويلاً، والآن أستطيع أن أرى الفيلم في خيالي فقط.

لقد بُني قصر العدل منذ نحو سبعين عاماً. وبما أنهم أغفلوا حساب ثقل المبنى، فقد أخذ يغرق شيئاً فشيئاً في النهر منذ ذلك الحين. ولم يتسارع غرقه إلا مؤخراً، لذلك اضطروا إلى إخلائه. ويبدو منظره وهو خالٍ مروِّعاً. وأفضل أوقاته تكون مع الجرذان. والجرذان كبيرة جداً بحيث لاتستطيع القطط افتراسها، بل هي التي تُفترس في الواقع.

وذات ليلة- أو نحو الساعة الثالثة صباحاً في الحقيقة، وحين كانت الشوارع خالية من الناس- جلبوا شاحنات من حديقة الحيوانات فيها نمور وأسود. وقربوا الشاحنات من النفق، ثم أطلقوا سراح النمور والأسود. هل تستطيع تخيل العتمة التي لاضوء فيها إلا تلك العيون الخضراء المتوهجة. . . ؟

هناك فيلم رائع تروِّض فيه مي ويست الأسود. أتمنى لو أخرجت ذلك الفيلم، مي ويست والأسود. ولو أخرجته لكان يشبه إخراج فيلم عن الأسود والنمور.

لقد أثارت اهتمامي فكرة كينج كونج King Kong. أظن أن ذلك الحيوان النبيل شخصية عظيمة. إن مجمل تصور كينج يسحرني، ولاسيما فكرة تقديم

الرجال جميعاً في عدم حصانتهم الكاملة أمام مفاتن المرأة. إنني أستطيع أن أفهم كينج كونج الرومانسي. لقد سُلب قوته، وحُطِّم أخيراً، ومع ذلك أغبطه على عاطفته الهائلة وعدم خوفه من العواقب. الحب، والكره، والغضب، يالروعة! أنا أكثر ميلاً إلى مراقبة الحياة مراقبة موضوعية.

بعد أن جدد دو لورنتيس فكرة كينج كونج قلت له: ليتني اهتممت بعمل كهذا، فقال: ومارأيك في ابنة كينج كونج؟

وخطرت لي قصة في المنام من نوع قصة روبنسون كروزو. بحار في مركب صغير تقذفه الأمواج الى شاطىء جزيرة في البحر الجنوبي، وسكان تلك الجزيرة لم يروا أوروبياً من قبل، لذلك يتعاملون معه كنصف إله. وبما أنه قد نسي حياته السابقة، فإنه يصدقهم ويندمج في مجتمعهم البدائي، ويحظى هناك بالشهرة التي يحظى بها نجم رقصة الروك في حضارتنا المعاصرة. يتمنى الجميع رضاه، وخاصة الفتيات الصالحات للزواج اللواتي يعرضن أجسادهن الرائعة وهن حاسرات الصدور. ومع ذلك يعاديه بعض السكان. ثم تتطور حبكة لاأستطيع تذكرها لسوء الحظ، إلا أنها شدَّت انتباهي حتى انتهى الحلم.

حين يوشك بطلنا أن يقع في أيدي أعدائه، تهبط طائرة مائية في بحيرة متصلة بالبحر، ويصل مزيد من الأوروبيين إلى المكان، ومع أنه لايعرفهم فإنهم يحييونه كصديق. ويقولون مبتسمين: عملتها ثانية، يافديريكو! لقد اكتشفت أحسن موقع في بولينيزيا لفيلم روبنسون كروزو.

أتمنى لو عملت فيلماً بوليسياً من النوع الذي تجري أحداثه في الليل، ولكن بالألوان. عُرض عليَّ عمل هذا الفيلم للتلفاز، على أن يكون مسلسلاً. وأعتقد أنه كان من الصعب عليَّ الاحتفاظ بالاهتمام طوال المسلسل، ولو فقدت الاهتمام، كيف كنت سأشد انتباه الجمهور؟ إن تجزئة العرض لم تناسب أفكاري، لأن عندي الكثير منها.







خلال أفلمة «السفينة المبحرة» أعرب المنتج آلدو نيمني عن إعجابه برسوم فيلليني، فعرض عليه أن يأخذ منها ماشاء، غير أن نيمني كان من التهذيب بحيث لم يأخذ إلا ثلاثة، وقد ندم على هذا فيما بعد. هاهي ذي محاولات فيللني في البحث عن الإلهام من خلال الصور.

كثيراً ماقالت لي النساء في الأعوام الفائتة: لماذا لاتصنع فيلماً رومانسياً حقاً؟ ولم أعرف قط كيف أجيب لاعتقادي بأنني صنعت.

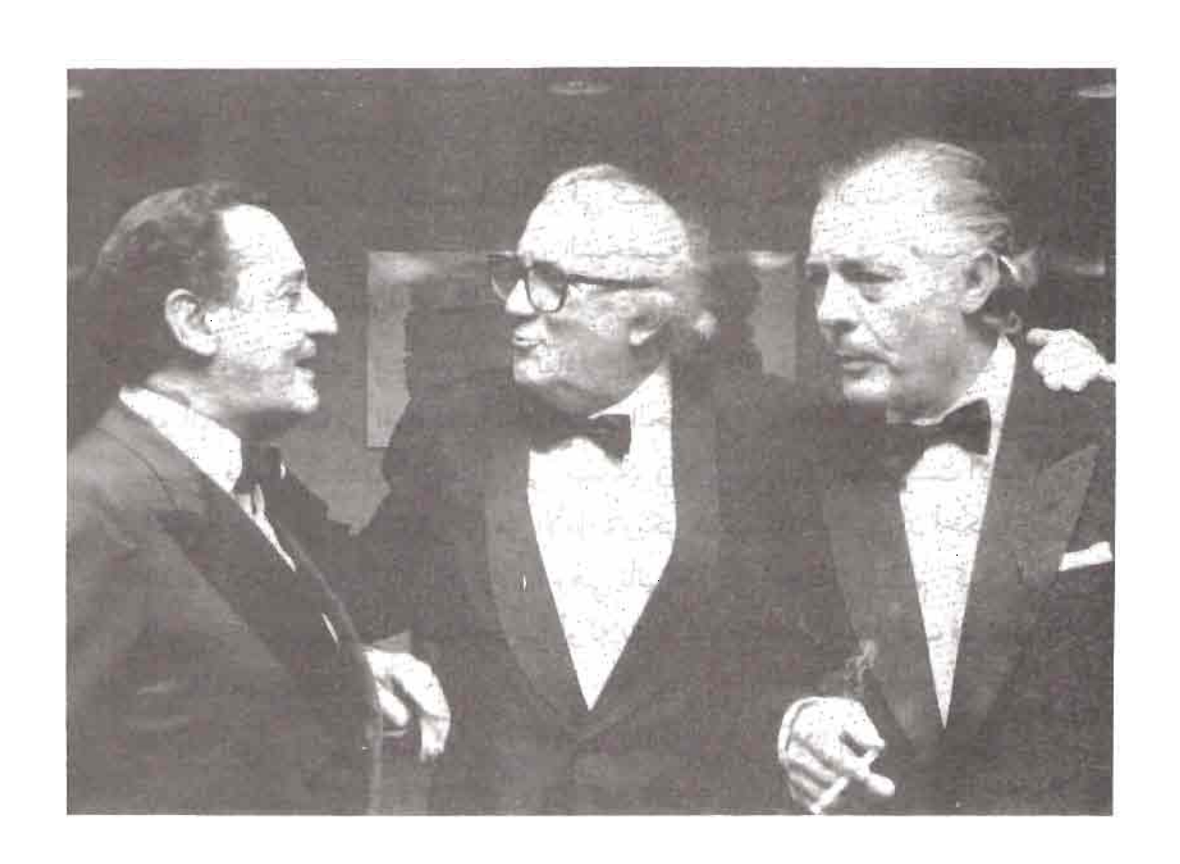
وطلب مني مارشيلو أن أفكر في كتابة فيلم يمكن أن ننجزه معاً في شيخوختنا. كان يرغب في أداء دور الشخصية المصابة بالخرف. قلت: وماذا يحدث إذا كنت أنا خَرِفاً أيضاً؟

ومهما قلت: إنني قد فقدت تفاؤلي الساذج، فإني لم أفقده. فما أردته حقاً هو أن يكون تفاؤلي اصطفائياً، أن أعرف الحقيقي من الزائف- أن أعرف من سينتج فيلماً. إن التفاؤل يحتاج إلى حماية، وإلا يصبح هشاً جداً. كنت أكره أن أضيِّع وقتي، أو أفقد ماتبقى لي من الأمل، ولكن كيف كان يمكنني أن أحكم؟ إن الدعوات إلى تناول الغداء تزداد، وهي تأتي من كل أنحاء العالم. كنت في الماضي أستطيع تناول الغداء مرتين أو ثلاث مرات مع أناس لم أرغب في تناول الغداء معهم مطلقاً.

أَكلُّ من يعبر روما يودُّ تناول الغداء مع فيلليني؟ ولِمَ لا؟ إن وضع قطعة خبز بالجبن محمصة في فم فيلليني يشبه رمي قطعة نقدية في نافورة تريفي.

أُنكِّت أحياناً على الكاثوليكية، وأنتقد العيوب التي أراها في المؤسسات الدينية، لأن الكاثوليك لايكونون أحياناً على مستوى مذهبهم. ومن المؤكد أنني لست معادياً للكاثوليكية. فأنا كاثوليكي. وأنا متدين بالفطرة. أحب الأسرار. والحياة حافلة بها، والموت حافل بها أكثر. لقد اهتممت بكل ماهو غامض وملغز منذ الطفولة- شغلني المجهول، وعجائب الخلق. وأحب المواكب الدينية، والطقوس، وفكرة البابا، ولاسيما قواعد السلوك، وعنصر الخطيئة الملازم لها

ماذا يمكن أن يكون الإنسان في إيطاليا؟ كانت الكنيسة عالمي قبل أن أكبر وأفهم. ولو لم يكن هذا النظام، ماذا كنت سأنتقد، ومما كنت سأنفر؟ أعتقد أن شعوراً دينياً معيناً أمر ضروري رغم اتساع تفسيرات هذا الشعور. وأظن أننا جميعاً نصلي لشخص ما، أو لشيء ما، أو لمكان ما، حتى إذا اعتبرنا ذلك تمنياً.



ألبرتو سوردي (إلى اليسار) ومارشيلو ماستروياني (إلى اليمين) مع
فيلليني في مركز لنكولن

إن أميركا مكان فتّان دائماً بالنسبة إلى الأوروبيين. وأنا لاتيني أوروبي، وهذا يعني أنني أضع قدماً واحدة في الماضي على الأقل، والأرجح قدميَّ كلتيهما. وليس بالأمر الجيد تماماً أن تكون رجلاً عريقاً تجري في عروقك آلاف السنين. ولقد اخترت العيش في مكان يحيط بي الماضي فيه. ففي روما نقول: سألقاك عند البانثيون (هيكل الآلهة) لتناول البوظة، أو سنسلك أقصر الطرقات إلى الكوليسيوم (مدرج روما القديم) هذا المكان يكتنفه الماضي القديم. فحين تتجول

في روما لايمكن إلا أن تتأثر بالأنصاب، وجدران الماضي وآثاره القديمة، وكل ما يجتذب السياح الذين يأخذون صوراً. نحن لانحتاج إلى الصور. فكل مايصوره السياح جزء من حياتنا، نحن الذين نعيش هنا معظم أعوام العمر، هو جزء من وعينا الباطن. وأنا على يقين أنه جزء من وعيي الباطن. وأعتقد أنه يؤثر في نظرتنا، نحن أهل روما، إلى المستقبل. إنه يجعلك لاتبالي كثيراً بالمستقبل، ربما تستقر في أعماق وعيي الباطن رسالة تقول: لاشيء مهماً في الحقيقة. تأتي الحياة ثم تمضي. وأنا مجرد جزء صغير منها، مجرد حلقة في السلسلة. إن رائحة العبث تنتشر في هواء روما لأن الكثيرين يتنفسونه منذ زمن بعيد.

حين أذهب إلى كاليفورنيا ألاحظ، بعد أن يكون قد مرَّ سنوات على رحلتي السابقة، أنني لاأكاد أتعرف المنطقة التي كنت زرتها منذ أعوام. لذلك لا أطلب زيارة أي أثر قديم، لأن من المرجح أن أرى محطة بنزين. إن كل شيء يبدو أنه يتغير حتى قبل أن تستطيع أن تعمل له بطاقة.

ذات مرة قُدِّم لي مكتب عندما فكرت في الإقامة هناك بغية دراسة بعض المشروعات السينمائية. قلت: أُفضل أن يكون في مبنى قديم. وكنت بالفعل أحتاج إلى مبنى قديم، إذ استبعدت أن يوافيني الإلهام في واحدة من ناطحات السحاب الزجاجية الحديثة. ومن المتؤكد أنني لم أكن لأرتاح في بناية نوافذها لاتنفتح. قالوا: لاتوجد مشكلة. وفي اليوم التالي أخبروني أنهم قد عثروا على بناية تعجبني. كانوا متأكدين سلفاً، وهذي هي عادة الأميركيين. كانوا كرماء للغاية. وحين ذهبت إلى المكتب بدا لي جديداً. فقالوا: لا، إنه قديم، فلقد بني منذ خمس سنوات.

هاهي ذي أميركا بكل براءتها وحيويتها. إنها تنظر إلى الأمام دائماً. إن اميركا بلد غريب الأطوار.



جولييتا ماسينا مع ش. شاندلر في مدينة السينما



اضطر مارشيلو ماستروياني أن يرقص أقل مما يحسن بالفعل حتى يضاهي رقصه رقص جيوليتا ماسينا. كلاهما أحب الرقص، وصداقتهما ترجع إلى عهد الشباب. وقد تاقا طويلاً إلى العمل معاً

## ٢٢
# الموت ينبض بالحياة

إن جوائز الأوسكار تنشر الهباء . . .

كنت رقيق الصحة وأنا صغير . لم أعانِ شيئاً خطيراً ، بل نوبات دوخة ليس غير . لم أكترث بذلك . كانت تسرني العناية الزائدة . وكنت أحب الدراما . وعند الاقتضاء كنت أتمارض ، أو أتظاهر أن أذى قد أصابني .

وعندما كبرت ، كنت أيضاً أتمارض وأبالغ في التأذي أحياناً كذريعة لعدم القيام بما لاأريد .

ثم صار ماكنت أدَّعيه صحيحاً في آخر الأمر . فصرت أخجل من المرض ، والضعف ، وأسعى إلى إخفائهما .

في عام ١٩٩٢ أسعدني تلقي مكالمة من أكاديمية الفن السينمائي تخبرني أنني سوف أُمنح جائزة الأوسكار الفخرية على «مجمل ماعملته في حياتي» وانتابتني بعد ذلك مشاعر متضاربة . إن جائزة على «إنجازات العمر» قد لاتعني بالضرورة أن حياتك قد انتهت ، بل قد تعني أن إنجازاتك قد انتهت ، أو هكذا تُفهم . وأول ماخطر لي هو المساعدة التي قد تقدمها لي الجائزة على تمويل فيلم جديد . بعد ذلك ابتهجت ، إذ من المؤكد أنه شرف لي أن يدفع لي مال مقابل عملي . وأخيراً تمنيت أن أكون قد مُنحت الجائزة على فيلمي الأخير «أصوات القمر» . ثم رجوت أن لايكون منح هذه الجائزة الأسطورية متواقتاً مع موتي المهني ، واقترابي من موتي الجسدي ، أي أن لاتكون هي الجائزة القاضية .

وأحسبني قد اعتبرت مؤمناً بالخرافة. ولقد فكرت دائماً في أن منحي جائزة الأوسكار على مجمل ماأنجزته في حياتي سيكون عند نهاية حياتي. لذلك تمنيت أن لايكون الأمر هكذا. وكنت بالفعل أترقب أن أتسلمها ربما في غضون خمس وعشرين سنة أخرى.

أرادوا أن يوفروا لي رحلة فيها كل وسائل الترف. والترف بالنسبة لي هو ألا أضطر إلى الذهاب. كان يمكن أن تذهب جيوليتا. فهي تجد متعة في مثل هذه الأمور. يمكنها أن تشتري ثوباً جديداً للمناسبة، بل يمكنها أن تشتري ستة أثواب. وليذهب ماريو لونجاردي معها، وليذهب ماستروياني، ليذهب أي واحد إلاي. أنا لم أحب السفر قط، وأنا الآن أقل رغبة فيه أيضاً. إضافة إلى ذلك لم تكن صحتي على مايرام. وصحتي لم تكن ذريعة هذه المرة، فأن يعلم الناس أنك مريض أمر مربك جداً. ثم قويت حجتي حين علمت أن الجائزة لن تقدم لي العون المبتغى. يفاجئني دائماً رد فعل الناس، ولاسيما رد فعل المنتجين الذين لاأفهمهم أبداً. ماذا سيحدث إذا اعتقدوا أن تسلم الأوسكار على إنجازات العمر يعني أنني قد تقاعدت، أو أُحِلتُ على التقاعد؟

عزمت على شيء..

قررت أن أعمل فيلماً عن نفسي وأنا ألقي كلمة قبول الدعوة، ويكون الإلقاء في روما، وأكون أنا المخرج وأنا الممثل، ثم تأخذ جيوليتا الفيلم معها إلى هوليود، وتتسلم الجائزة على المنصة. وهذا تمام الأمر.

وعلى كل حال علمت قبل دعوة لجنة الأوسكار أن جيوليتا مريضة جداً. ومرضها كان أسوأ مما علمت. كان لديها فكرة ما، ولكنها كانت لاتريد أن تعرف. وكنت أتعارض معها في ذلك. أنا لم أؤمن قط إن الأطباء يعرفون كل شيء، أما هذه المرة فقد آمنت، مع أني لم أرغب في ذلك. أردت أن أعمل كل مايسعدها. فالحق هو أنني لاأستطيع تصور الحياة من غير جيوليتا.



بعد خمس وعشرين سنة على إخراج فيلم «ثمانية ونصف»، جمع فيلم «المقابلة» بين مارشيلو ماسترورياني، وأنيتا إكبيرج، وفيلليني في فيلا إكبيرج في روما

عزمت على القيام بكل ماتريد، وبكل مايلائمها. عزمت على أن أكون طيب المزاج دائماً، وأن أنتبه وأُصغي إلى كل كلمة تقولها، وأن أصطحبها إلى الحفلات.

وذات ليلة ذهبنا إلى حفلة في منزل أحد الأصدقاء. وهناك لم أطلب رأي أحد في الذهاب إلى هوليود لاستلام جائزة الأوسكار، إلا أنهم جميعاً أعطوني آراءهم. قالوا: هل عدلتَ عن رأيك؟ ينبغي أن تذهب لاستلام الجائزة. كيف علموا ماينبغي أن أعمل؟

لم أقل شيئاً، غير أني تمنيت لو بقيت في البيت. وأنا لم أذهب إلا من أجل جيوليتا. ثم قالت أحداهن لها: يجب أن تقنعيه بالذهاب. إنه لشرف عظيم. وتَتَابعَ كلام المرأة، فقالت جيوليتا مجاريةً إياها أدباً: قد يعدل عن رأيه. قد يذهب.

وفجأة نظرت الى جيوليتا وصحت بها غاضباً: لن أذهب! سمع الجميع صيحتي، فعمَّ السكون الغرفة، وارتبك الجميع، وخاصة جيوليتا. ثم لم يكن أحد مرتبكاً مثلي.

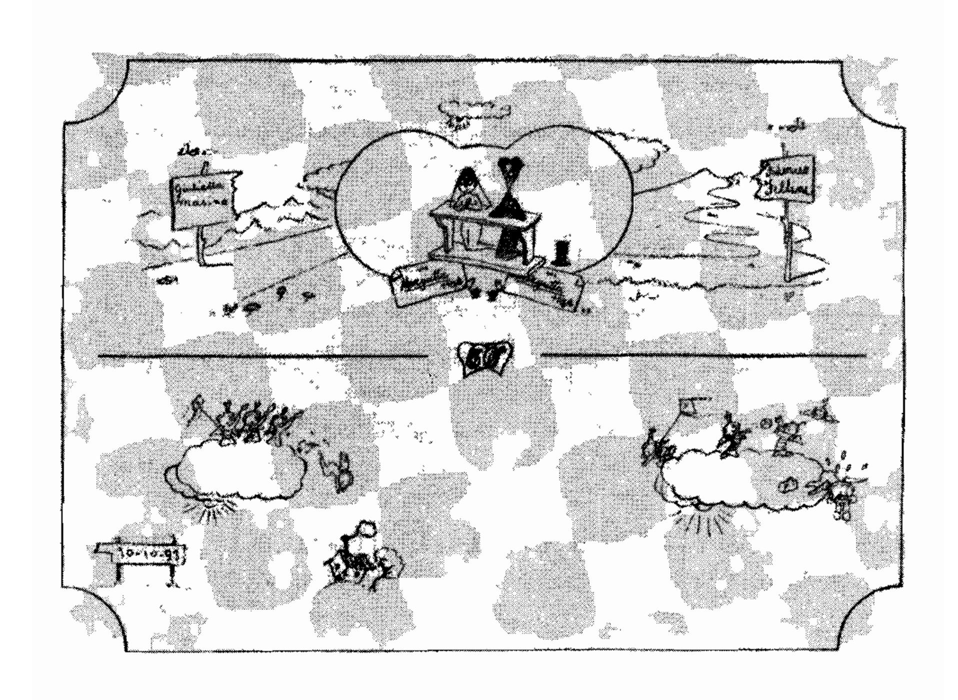
ماقالته كان غير مؤُذٍ. وأظن أن رد فعلي المفاجىء الغاضب غير الملائم كان له علاقة بالأسابيع التي قاومت فيها الضغط من أجل تغيير رأيي. فما ذهبت إلى مكان إلا طلب مني الناس أن أذهب- النُدلُ في مطاعمي المفضلة، وسائقو سيارات الأجرة، والمارة في الشوارع.

مسكينة جيوليتا. لم تكن تستحق ذلك. وأنا لم أذهب إلى الحفلة إلا رغبة مني في أن تقضي وقتاً ممتعاً. لماذا تحدث مثل هذه الأمور؟ لقد أربكت جيوليتا أمام أصدقائها وصديقاتها.

أمضيت بقية السهرة أخصُّ جيوليتا بالملاينة والملاطفة والعناية ماأمكنني ذلك، ومن غير أن يستحمقني أحد. ثم استرسلت في الكلام وأنا متوتر وكأن سيلاً من الكلمات كان يمكن أن يلغي ماقلته. ومع أنني نويت أن أغادر الحفلة مع أول المغادرين، فقد تأخرت كثيراً، ولم نعد إلى منزلنا إلا بعد انفضاض المحتفلين جميعاً. ربما تساءل المضيفون إن كنا سنمضي، أم ننوي قضاء الليل عندهم.

أعتقد أنني أريد أن أظهر لكل واحد أنني كنت أتمتع بالوقت. ولكني لم أستطع أن أسحب تلك الكلمات، ولاالطريقة الفظيعة التي خاطبت بها جيوليتا. ومما حداني إلى الذهاب لاستلام جائزة الأوسكار كان التراجع عن تلك الكلمات.

خلال الأعوام المنصرمة، ماارتقيت منبراً للخطابة إلا شعرت كما كنت أشعر وأنا في الخامسة عندما كان يطلب مني إلقاء قصيدة أو مناجاة في اجتماعات الأسرة.



في الذكرى الخمسين لزواج جيوليتا وفديريكو رسم فديريكو بطاقة عرسهما ثانية مبدلاً تاريخها وعنوانها. وكتب ضمن القلبين المتضامين ٥٠.

كانت تنتابني مشاعر متضاربة في احتفالات الأوسكار نحو تمني الفوز أو عدم تمنيه، لأن الفوز كان يعني وجوب ارتقاء المنبر وإلقاء كلمة شكر. هكذا كان شعوري دائماً نحو طقوس الجوائز. أما بالنسبة إلى جائزة الأوسكار الفخرية، فقد كان مستبعداً أن يعدلوا عن رأيهم ويقدموها إلى شخص آخر. وفي أثناء انتظاري شعرت أنني كبرت خمس سنوات، ومرت بي لحظات تقتُ فيها إلى الاختباء في غرفة الرجال.

إن جيوليتا امرأة عاطفية، وليلة الأوسكار كانت مؤثرة فينا كلينا من الناحية المهنية والشخصية. وأظن أنها حين بكت في الحفلة، إنما بكت فرحاً بما كان، وأسفاً على مالم يكن. كان سحر تلك اللحظة شبيهاً بالسحر الذي شعرت به جيوليتا وماستروياني في دوري جنجر وفرد، وهما يرقصان معاً مرة أخرى بعد كل تلك السنين. إن تلك اللحظة قد لخصت حياتهما الشخصية والمهنية، أما حياتنا المشتركة أنا وجيوليتا فقد لخصتها تلك اللحظة في حفلة الأوسكار.

بعد الاحتفال شعرت بالارتياح والسعادة. أدركت أنني أحسنت التصرف. لم أخذل سائقي سيارات الأجرة في روما. ولا جيوليتا، ولاأكاديمية الفن السينمائي، ولاأي واحد حتى نفسي. كان الناس يهنئونني، ولكني أعرف أنك لاتثق بذلك. إن الأميركيين مهذبون، وحتى لو أهنتُهم، لما تخلوا عن تهذيبهم. وكنت قبل مغادرة روما أعاني آلاماً حادة في المفاصل، ولكن ذلك لم يكن شيئاً قياساً إلى انزعاجي من الظهور في بث حي بالإنكليزية على شاشة التلفاز يُشاهد في أميركا وروسيا، والصين، وروما. والعالم. فأكثر ما كنت أكره هو أن أظهر مريضاً أو متألماً.

غمرني الجمهور بالحب وأنا واقف هناك، وسررت بذلك، وكدت لاأصدق. ولما غادرت المنصة، كان رجال الصحافة ينتظرون في مؤخرة المسرح، وكان هناك جميع المصورين. لم تؤخذ لي صور كما أخذت آنذاك. كنت تواقاً إلى العودة إلى الفندق، ولكني أردت أن أشكر أعضاء هيئة التحكيم.

طلبوا مني البقاء حتى حفلة العشاء، غير أني عرفت أن ذلك متعذر عليَّ، إذ كنت مجهداً للغاية من الوقوف منتصب القامة.

أرادت صوفيا لورين أن أذهب إلى الحفلة في سباغو Spago. وأراد ماستروياني أن يذهب إلى الحفلات لأنه ممثل كامل يفكر دائماً بالدور التالي، ويأمل أن يُرى في إحداها، ويُكتشف من أجل فيلم جديد عظيم. إن الممثل يمكنه أن يصنع عدة أفلام في المدة ذاتها التي يحتاجها المخرج للإعداد لفيلم واحد فقط.

كانت جيوليتا سعيدة. وكانت تبكي، وكنت أعلم أن ذلك معناه أنها كانت سعيدة. فهي تبكي في الفرح وفي الحزن، ومعرفتي الطويلة بها كانت تمكنني من إدراك الفرق.

عدنا جميعاً إلى فندق هيلتون، وأقمنا حفلتنا الخاصة في الجناح- أنا، وجيوليتا، ومارشيلو، وماريو لونغاردي، وفياميتا بروفيلي. كان يمكنهم الذهاب إلى الحفلات، ولكنهم كانوا أوفياء جداً، فاختاروا البقاء معي. شربنا شمبانيا، وكنا متعبين جداً لأن الفارق بين توقيتنا الأوروبي وتوقيتهم تسع ساعات. كان الصبح قد طلع في روما. اقترحت جيوليتا أن نبقى يوماً آخر للتسوق، بيد أني كنت أعرف مايعنيه ذلك. كان يعني مجيء الصحفيين إلى الفندق، والاتصال بي، واحتجازي هناك طيلة النهار. وحتى في وقت الغداء كنت سأجد صحفيين يسألونني عن شعوري نحو نيلي جائزة الأوسكار، وغير ذلك من الأسئلة التي لن أجيب عنها إلا أجوبة بائخة وهم يراقبونني وأنا أمضغ الطعام. كان من الأفضل أن نعود، من الأفضل أن ننتهي من الرحلة الطويلة بالطائرة، بدلاً من أن نترقبها ليلة مسهدة أخرى..

كان علينا أن ننهض باكراً صباح اليوم التالي لنحزم أمتعتنا، ونمضي إلى المطار.

أحب طعام الفطور في أميركا، فهو يمثل تلك البلاد أحسن تمثيل. النقانق المصنوعة من لحم الخنزير هي طعام الفطور عندهم، فتخيل! وأحدِّث نفسي

دائماً من غير أن أجهر ما في صدري: عندما أعود إلى روما سأتناول نقانق صباح كل يوم، ولكنني لاأفعل ذلك حتى ولو مرة واحدة. ومع ذلك ففي صباح اليوم الذي تلا حفلة الأوسكار لم تطلب نفسي تلك النقانق الرائعة لأنني كنت على سفر في ذلك اليوم، وكانت معدتي قد استعدت للانتقال.

توقعت أن يكون في روما منتجون ينتظرون عودتي في لهفة ليقولوا لي: لم نعرف كم أنت مخرج عظيم، يافديريكو، حتى أعلن التلفاز الأميركي ذلك. ولقد عرفنا الآن فسامحنا، واسمح لنا أن نموِّل فيلماً جديداً لك، مهما يكن، ومهما يكلف. هاهوذا عقد. ويمكننا الشروع في الحال. هذا ماأتمناه دائماً، ولايحدث أبداً، ولكن لايسعني إلا أن أتمنى. وأعتقد أنني من بعض النواحي أكثر تفاؤلاً من جيوليتا، ولكنني أحاول ألا أدع الناس يعلمون. أنا أحسُّ بالخيبة دائماً، غير أن لي يومي أملٍ أنتظر فيهما رنين الهاتف. وبالطبع سيكون رجال الصحافة منتظرين هناك أيضاً. سيقول الصحفيون الإيطاليون بذكاء لايقلُّ عن ذكاء الأميركيين: قل لنا، ياسيد فيلليني، كيف يبدو لك الفوز بالأوسكار؟

وأقول أشياء كثيرة وأنا أبتسم، ولكن عينيَّ حزينتان.

إن الفوز بالجائزة جعلني أدرك شيئاً واحداً، وهو أن الذين يحبون عملي كثار لا في إيطاليا فقط، بل في أميركا أيضاً. وقد أثر هذا فيَّ تأثيراً بالغاً. لاأعتقد أنني أستحق حب هذه الأعداد الغفيرة من الناس، ودعمها واهتمامها، ألأنهم يحبون أفلامي؟ لابد أن يكون الأمر كذلك.

إن الناس يقولون الآن: «فديريكو وجيوليتا» كما يقولون «روميو وجيولييت». لقد طُمست النواقص وأوقات التباعد. لو عاش روميو وجولييت حتى ذكرى زواجهما الخمسين، ماذا كان سيحدث لهما؟ لقد كانا مراهقين عندما التقيا وأحبا أول مرة. أكان سيعيشان حبهما العنيف في كل لحظة؟ أعتقد أن الأمر كان شبيهاً بذلك فعلاً بالنسبة إليَّ وإلى جيوليتا.



فيلليني يرفع يده للقسم، ومعه شارلوت شاندلر والدمية شارلوتينا التي صنعها صانع دمى شهير على غرار كاريكاتير رسمه فيلليني. والصورة مأخوذة صباح اليوم الذي أعقب استلام فيلليني جائزة الأوسكار

إن يوم ذكرى زواجنا الخمسين، وهو بالضبط اليوم الثالث والعشرين من تشرين الأول عام ١٩٩٣، إن ذلك اليوم لم يَعْنِ لي ماعناه لجيوليتا. فهي قد بدأت تتحدث عنه قبل سنوات. أما أنا فما رأيت ذلك اليوم بالذات أكثر أهمية من اليوم الذي قبله، أو اليوم الذي بعده.

لو كان لي أن أختار يوماً للاحتفال بذكراه، لاخترت ذكرى يوم لقائنا. لاأظن أن في العالم امرأة أخرى كان يمكن أن أشاركها خمسين عاماً.

وحين أقول: إن حياتي ابتدأت في روما، وأنني ولدت هناك، وأنها المكان الوحيد الذي رغبت أن أكون فيه، فإن ذلك كله كان مع جيوليتا. إن جيوليتا جزء من روما، كما هي جزء من عملي، وجزء من حياتي. وقد تسأل جيوليتا: أي جزء؟ ولكن المرء لايستطيع أن يجيب عن سؤال كهذا، لأن الجزء يختلف باختلاف الأوقات. وعلى كل حال، إذا كان شيء جزءاً منك فلا يهمُّ إن كان قلبك أحياناً، أم ساعدك أحياناً، أم إبهامك أحياناً أخرى، فأنت من دونه تفتقر إلى الكمال.

قبل السفر إلى أميركا، كنت أعمل في فيلمي التالي، وهو الآن مجرد فكرة في رأسي. وهذا الفيلم هو «دفتر ممثل»، وسوف يكون تتمة لفيلم «دفتر مخرج»، وسيؤدي فيه ماسترورياني وجيوليتا دورين بارزين. أريد أن أعمل شيئاً يسهل على التلفاز تمويله، لأني حريص على أن أستمر في العمل. لديّ أفكار كثيرة، ولكنها تحتاج إلى منتجين. وأظن أن هذا الفيلم سيكون قصيراً وجميلاً. وجيوليتا تواقة إلى معاودة العمل الآن. وأنا أيضاً أريد أن أعمل شيئاً من أجلها.

قبل السفر إلى كاليفورنيا لاستلام جائزة الأوسكار رأيت في المنام أني نحيل جداً، كما أنا في الأحلام دائماً، وأن شعر رأسي أكثر من أي وقت مضى، وأنه شديد السواد كما كان أيام شبابي. ورأيت أني رشيق جداً، فتسوَّرت في يسرٍ جدار مشفى أو سجن حيث احتُجزت، كان علوُّ الجدار نحو عشرين قدماً، ولكني لم

أجد صعوبة في تسوره لأنني كنت قوياً. شعرت أنني في صحة رائعة، وأنني مفعم بالنشاط. فلقد تركت التهاب المفاصل وراء الجدار.

رفعت نظري فرأيت غروباً رائعاً في السماء. كان دانياً جداً بحيث شعرت أنني قادر على لمسه وعلى تعديله قليلاً. ورأيت أنه مصنوع من الورق، فتعجبت كيف فعلوا ذلك، لأنني كنت أفكر في استخدام غروب مثل ذلك في فيلمي التالي الذي كنت أوشك أن أصنعه أخيراً في نهاية الأمر، وهو «رحلة ج. ماستورنا».

تراءى لي الغروب الورقي طبيعياً، لأن الأشجار والأعشاب كانت ورقية أيضاً، اعتبرت أن ذلك هو الكمال. ماكنت قط عاشقاً صادقاً للطبيعة.

ورأيت ملاكي الحارس في السماء على هيئة امرأة. رتبت الغروب كما فكرت أن أرتبه. استطاعت أن تقرأ أفكاري. لمحت وجهها الذي لم أره من قبل. ذكرتني بجدتي، ولكن لا كما عرفتها، بل كما كانت وهي صبية، وقبل أن تصبح جدتي. لم أكن متأكداً. نظرت ثانية، إلا أنها أشاحت بوجهها عني.

أدركت أنني أرتدي عباءة رومانية، ولكنها لم تسبب لي أي عثرة. كانت مريحة جداً، وكان يمكنني الركض وأنا ملتفٌ فيها. خفضت نظري لأرى إن كانت فتحة بنطالي مزمومة، ولكني لم أعثر عليها.

وصلت إلى مكان استبان عنده طريقان، وكان عليَّ أن أختار سلوك واحد منهما. كان أحدهما يؤدِّي إلى امرأة تطبخ عرفت أنها سيزارينا. استغربت ذلك، لأنني لم أتوقع قط أن تكون خارج مطعمها. وكان الأمر مستغرباً بعض الشيء لأنني كنت أعرف أنها قد ماتت. ولكن ذلك لم يؤثر في طبخها. لقد استطعت أن أشمَّ رائحة الفاصولياء البيضاء في زيت الزيتون. ورأيت عندها قدراً كبيراً من Bol-lito مطهوة على النحو الذي أحب- وصاحت أن عندها سمك قريدس طازج. وقالت: «سأشويه لك حالما تجلس للأكل. عليك أن تنتظر القريدس لكي لاينتظرك هو» بالطبع.

كانت تريد أن تفاجئني. فهي لم تذكر رؤوس الخرشوف الصغيرة المقلية. وقالت: «عندي حلوى Zuppainglese التي تختم بها طعامك، وقد عملتها كما كنت تحبها دائماً». استغربت ذلك حقاً، لأنني لم أكن أتناول هذه الحلوى في مطعم سيزارينا. كانت هي الحلوى المفضلة عندي وأنا صغير، وكانت جدتي تعملها، ولم يكن أحد يضاهيها في ذلك. عجبت كيف عرفت سيزارينا طريقة جدتي في صنع تلك الحلوى. وجدتي كانت لاتطلع أحداً مطلقاً على ذلك. شممتُ رائحة المُسكر المحلي الذي كانت ترطب به طبقات الكعكة، وشممت رائحة قشور الليمون الطازجة المبشورة التي تنبه الحواس. كان للخليط طبقات كثيرة من الكعك وكريم الكستر، وكانت الطبقات تمعن في الارتفاع حتى تغيب ذروتها عن نظري.

كدت أسلك ذلك الطريق، ولكني نظرت إلى الجهة الأخرى، فرأيت أمرأة مارأت عيناي أجمل من ثدييها. كانت تبتسم، وتعرضهما لي. كانت شقراء الشعر، زرقاء العينين كالنساء اللواتي كن يأتين في الصيف إلى ريميني للتشمس قرب البحر. قالت في غنج: «تعال وتناول الغداء هنا، وفيما بعد تتناول وجبة سيزارينا». شددت على عبارة «فيما بعد» ثم أضافت قائلة: «سنتغدى معاً». وأنا كنت دائماً أجد متعة بالنظر عبر الطاولة الى امرأة جميلة وأنا أتناول وجبة شهية.

لم أهتم يوماً بالجماع على العشب. وبالطبع لم أحاول أن أقوم به على عشب ورقيّ. وفجأة ظهر سرير عالٍ يغطيه لحاف كبير ناعم أبيض، وعليه وسائد طفولتي التي انتقلت من جيل إلى جيل. قفزت الصبية على السرير وهي عارية. فقفزت أنا، ثم ناديت سيزارينا قائلاً لها: فيما بعد، ياسيزارينا، فيما بعد.

وكما ترى، كنت في الحلم في ريعان الشباب.

أريد أن أعمل فيلماً استخدم فيه تجربتي الحالية في المشفى. سيكون عن المرض والموت، ولكنه لن يكون محزناً.

أنوي إظهار الموت كما رأيته مرات عديدة في المنام. الموت امرأة، وهي دائماً امرأة جميلة في الأربعينات ترتدي ثوباً من الساتان الأحمر المزين بالكفائف المخرمة السوداء. وشعرها فاتح اللون، ولكنه ليس أصفر الشقرة. وفي عنقها الطويل قلادة ضيقة من اللؤلؤ. وهي طويلة، ونحيلة ورشيقة وهادئة وجريئة. وهي لاتبدو مهتمة بمظهرها. فهي ذكية، وذكاؤها هو صفتها البارزة التي تظهر على وجهها، وتشعُّ من عينيها. وعيناها ليستا من العيون العادية التي تراها كثيراً، بل من العيون التي فيها وميض خفيّ. إنها ترى كل شيء.

إن الموت حي نابض بالحياة.

## ٢٣
## سيدة فولجور ذات الخمار

حين تروي قصة تعيش أنت نفسك قصة أخرى. لقد شرعت في صناعة الأفلام من سنين عديدة، ولاأزال أصنعها. ولأني لاأعود إلى مشاهدة أفلامي بعد إنجازها، فإنها تظهر لي مجتمعة، ولاتبدو منفصلة إلا نادراً. والدارسون الذين يعرفون التفاصيل أكثر مني يسألونني دائماً: لماذا عملت هذا الشيء أو ذاك؟ ولاأستطيع أن أجيب عادة، إذ يصعب عليَّ أن أتذكر مافكرت فيه عندما صورت أحد المشاهد منذ ثلاثين سنة. ومع ذلك هناك استثناءات. وعندما تُعرض أفلامي في مهرجان مثل مهرجان البندقية أو موسكو، لايمكنني أن أتهرب، ولو أغمضت عينيّ لبدا الأمر تذوقاً. ويخيل لي أنني منذ عهد بعيد أصنع فيلماً طويلاً واحداً فقط، وكل ماأتمناه هو أن يكون أطول، وأن يكون غاية ماأبتغي، إن هذا هو كل ماأعرفه، وهو السعادة الكبرى التي طمحتُ إليها.

إن أكثر مايصدمني هو أن أقرأ عن سني في صحيفة أو مجلة، أو أن تقول جيوليتا لي: كيف تودُّ قضاء عيد ميلادك الثاني والسبعين؟ أو أن يسألني صحفي: كيف يشعر المرء وهو في الثانية والسبعين؟ وأقول في نفسي: وكيف عساي أن أعرف؟ وماعلاقتي بذلك؟

إن اثنين وسبعين ليس بالرقم الذي تترقبه. من المستحسن أن تستعيده من منظور الثمانينات.

لم أشعر قط بانقضاء الزمن. لم يوجد الزمن بالفعل بالنسبة لي. وكنت لاأبالي بالساعات باستثناء ماكان يُفرض عليَّ من مواعيد أخيرة، وأوقات عمل

إضافية، وضرورة عدم ترك الناس ينتظرون. وأعتقد أنني لو لم يذكرني الآخرون به لغفلت عنه. لاأزال أشعر كما كنت أشعر وأنا ذلك الصبي النحيف الداكن الشعر الذي كان يحلم بروما ثم وجدها. سرعان ماانقضت حياتي. وهي تبدو لي فيلماً فيللينياً موصولاً.

كنت دائماً الأصغر بين أصدقائي، لأنني كنت أنجذب إلى الأكبر مني سناً. كان عندهم تجربة أوسع يمكنني الاعتماد عليها، كان يمكن أن أتعلم منهم. هكذا كان يبدو لي سواء أكانوا أذكى مني أو لا.

دهشت عندما لاحظت أن جميع الذين يدعونني إلى حفلات أعياد ميلادهم أصغر مني. وكأن الأمر قد حدث بين ليلة وضحاها. وكانت صدمتي كبيرة أيضاً عندما أدركت أن الموتى من الذين عرفتهم في حياتي أكثر من الأحياء.

أين يذهبون بعد ذلك؟

كنت دائم الاعتقاد أن ماتفعله ينبغي أن يفضي إلى شيء آخر... لايهمني مدى نجاح ماعملت، فما من خط كان مرسوماً حول جميع أولئك المنتجين الذين يطلبون لقاءً، أو يركعون مستجدين فيلمي التالي. ولم يكن رنين هاتفي متواصلاً. ربما كنت مثل الفتاة الجميلة التي لايتصل بها أحد لاعتقاد الجميع أنها في شُغُل شاغل عنهم، وأن عروضاً أفضل من عروضهم تنهال عليها، وأن خياراتها لايمكن تصور حد لها، لذلك فإن الفتاة الجميلة تبقى في البيت مساء الأحد في حين يكون عند الفتيات العاديات مواعيد. لقد قضيت أنا وجيوليتا العديد من أمسيات الأحد وحدنا في المنزل.

قال الناس: إنني أحسنت بيع مشروعاتي مثلما أحسنت في أداء جميع الأدوار، ثم بعثت فيها الحياة. أنا لاأظن أن الأمور قد جرت على هذا النحو. كان يسعدهم أن يروا فيلليني واقفاً على رأسه، وحين يأتي موعد توظيف أموالهم في فيلمي التالي، كانوا يستدعون لجنة المحاسبة التي لم توافق قط على عملي.

كنت ساذجاً، إذ كنت أصدق في كل مرة. كانوا يقولون: دعنا نتناول طعام الغداء. ولم أكن لأصدق أنهم يرغبون في تناول الغداء مع فيلليني ليس غير. وبعد الغداء، كانوا يختفون. وأخيراً، عندما كانوا يقولون: «تعال لنتغدى»، كنت أسمع في نفسي بقية الجملة المسكوت عنها: وهذا كل شيء.

ثم لم أعد أصدق على الإطلاق. لقد منحتني سذاجتي نوعاً من الحماية. وهكذا أغلقت بابي عليَّ. ربما كان ينبغي أن أتناول بعض الأغذية، ولكن لاسبيل إلى تحديدها. كنت أتلذذ بالطعام، وكنت أرغب دائماً في تناوله مع أصدقاء. ولم أفهم مطلقاً لماذا يحب المنتجون «غداء العمل»، ولاسيما الأميركيون منهم. هل من أجل حساب النفقات؟ أم لأنهم يعلمون أنك لن تنهض وتغادر قبل أن تأكل المعكرونة كلها. إني أتصور فيلليني الصغير العاري مربوطاً وملفوفاً في سلاسل من المعكرونة.

يعاودك في الشيخوخة نوع من الاطمئنان مختلف عن اطمئنان الشباب الذي لايفضُله في عينك شيء. إنه أشبه مايكون بالتحرر من الاهتمام الذي يفتقر إلى مرح الصبا، إلا أنه ضرب من الحرية، وجميع أنواع الحرية نفيسة على نحو ما.

تسترخي عضلات الصراع من الداخل، وتتحرر من بذل الجهد، من ذلك النضال الذي يُخاض في منتصف العمر. وبالتالي تجد أنك تفتقر إلى طاقة الاستمرار، إلى الجلَد في مواجهة خيبة أمل أخرى.

تسترخي وكأنك في حمام. تستلقي هناك وتستسلم، وتكون في تلك الفترة مدركاً أن الماء سوف يبرد في الحال.

يقول الناس لي: إن روما تتصدع. أحاول أن أتغاضى عن ذلك، ولكني أراه طبعاً. كل إنسان ينتبه إلى تجاعيد الزمن عندما تظهر على وجه حسناء مشهورة.

إن روما تمعن في الشيخوخة الآن، ولكن على نحو مختلف، على نحو مُخْزٍ. وعلاقة مايجري «بالتفسخ» أقوى من علاقته «بالقِدَم». ويعللون ذلك

بالدخان الضبابي، وأنا أعتقد أن السبب هو فقدان عزة النفس والتفاؤل، وهذا الموقف ينفذ حتى إلى التماثيل. تبدو لي روما الآن أقدم، وربما يكون تقدمي في السن هو السبب.

أودُّ أن أموت وأنا عارف أنني على وشك الشروع في فيلم جديد، وعارف فكرته العامة، وماسيكون على وجه الدقة، وأن أحد المنتجين قد جاءني قائلاً: «اصنع ماتشاء، يافديريكو! لقد أتيتك بالمال كله، فأنفق منه ماتحتاج إليه. أنا أثق بك». وربما أبحث عن وجوه، عن ممثلين للتعبير عما أريد. وأتمنى أن لا أموت في وسط الفيلم، لأنني سأشعر أنني تخليت عن مخلوقي، وتركته بلا معين...

إن نهاية الفيلم ليست بالنسبة لي وقتاً سعيداً مثل نهاية قصة حب تكثر فيها كلمات الوداع التي تنم عن فتور العاطفة، وذلك حين يمضي الذين جعلتهم رابطة العمل المشترك يتعاهدون على صداقة دائمة، يمضي كل واحد منهم في سبيل، وربما قد ضيَّع قصاصة الورق التي كتب عليها أسماء الآخرين وعناوينهم، الآخرين الذين ينبغي ألا ينساهم أبداً.

إن كنت ساحراً، كما يدعونني، فإن الساحر والعذراء يجتمعان إذاً حين أصنع فيلماً. إن فيلمي عذراء، وحين تكتمل في النهاية تتغير مشاعري نحوها، ثم أهجرها.

إن الشيخوخة تبدأ حين تصبح الحياة رتيبة، حين تكرر ماعملته من قبل أكثر مما تستطيع، أو حتى تتمنى، أن تتذكر. إن حدود الكائن البشري ليست إلا تخوم مخيلته. ولأن أي إبداع جديد يمكن أن يجعلك تشعر بالتجدد، فإن الثمن الذي تدفعه من أجل أن تجرب اكتشاف الحياة كما كانت قبل أن تغدو رتيبة، مع ماينجم عن ذلك من تخلص من الضجر، هو أقل من روحك ليس غير.

أشعر أحياناً أن حياتي قد ابتدأت في صالة سينما فولجور الصغيرة، قصْر الأفلام القديم المتهدم ذاك، الخانق الحرارة في الصيف، وغير المريح في كل

الفصول، ولكن ماأن يبدأ الفيلم في تلك الصالة حتى أنتقل إلى أماكن أخرى، وأزمنة أخرى.

كنت بعد ذلك أذهب إلى الشاطىء، وأبتكر قصصاً هناك، وكنت أتخيلها تُمثَّل على شاشة سينما فولجور.

كنت استحضر في خيالي صورة السيدة ذات الخمار التي كانت تجلس في سينما فولجور وهي تدخن. كان الخمار يصل إلى مافوق شفتيها فقط، كنت أخشى أن تحترق. سأتذكر مادمت حياً عينيها الرائعتين المثبتتين على الشاشة بينما كان يدغدغ بعض الصبية تنورتها. لم يكن تعبير وجهها يتغير حتى لو شاهدت الفيلم مرة ثانية أو حتى ثالثة. كنت أتخيل ماكان يتخيله أولئك الصبية. وأحياناً كنت أزعم أنني واحد منهم. والحقيقة هي أن ماكنت أفعله إنما كنت أفعله في الخيال شأن الكثير من نشاطي في تلك الأيام.

في تلك الأيام لم يكن ليخطر لي أن صورتي ستُعلق ذات يوم في بهو فولجور الصغير. كان من المستحيل أن يخطر لي ذلك.. ! أتخيل الأولاد الصغار، كما كنت أنا ذات يوم، وهم يمرُّون بالصورة قائلين: من هذا؟ لايبدو أنه من نجوم السينما». ويقول لهم آباؤهم: إنه على الأرجح صاحب السينما، ويلومونني إذا شاهدوا في ذلك اليوم فيلماً لايعجبهم.

لقد اعتبرتُ دور السينما أمكنة مقدسة على الدوام. أمكنة جديرة بالاحترام. ومؤخراً ذهبت إلى إحدى دور السينما في روما. فوجدت هناك شخصاً واحداً وقد وضع قدميه على ظهر الكرسي الذي أمامه. كان يُصغي إلى مذياعه المحمول وهو يشاهد الفيلم، وكان ينتعل مزلجة ذات عجلات.

في الفترة الواقعة بين الأفلام يترتب عليَّ مواجهة مشكلاتي الواقعية: الله والمال، وجيوليتا والمال، والضرائب والمال. ولاعجب أن أهرب إلى ملعب شينشيتا، لقد حلَّت شنيشيتا محل سينما فولجور في حياتي اللاحقة، وفيها قضيت كثيراً من أعوام العمر إضافة إلى الساعات.

تعتريني هزة عندما أقف على المنصة الخامسة في شينشيتا حتى عندما تكون خالية، وأكون أنا وحدي. يستحيل وصف انفعالي.

عندما دخلتها أول مرة أحسست الإحساس الغريب ذاته تماماً، والذي تذكرت أنني أحسسته عندما أُخذت وأنا صبي صغير لمشاهدة السيرك، وعلمت أنني من المتوقع أن أكون هناك.

إن لاعبي السيرك لايفاجئهم أبداً مايحدث لهم. وأنا معجب بذلك. والمعنى الذي يتضمنه هذا الموقف واضح وهو أن أي شيء، وكل شيء ممكن. وهذا يعاكس عقلانية التعليم المفروضة علينا، والتي تأمرنا أن نفرض على أنفسنا القيود، وأن نشعر دائماً بالذنب أيضاً.

إنني أعتبر حياتي سلسلة من الأفلام. وهذه الأفلام تمثلني أكثر من أي جانب آخر من حياتي. فهي ليست مجرد أفلام لي، بل هي قصة حياتي. وهكذا يبدو أني فعلت أخيراً، رغم كل شيء، ماكنت أتمنى أن أعمله دائماً وأنا ولد صغير جالس بين الجمهور، وهو أن أنهض وأمضي رأساً إلى شاشة سينما فولجور. في ذلك الوقت لم أكن أعلم شيئاً عن المخرج، لذلك بدا لي أن عمل الممثل فيه لهو أكثر. وفي البداية لم أكن أفهم في الحقيقة مايعمل الممثل، فلقد ظننت أن الممثلين يعيشون تلك الحياة على الشاشة حقاً.

إن الأفلام الأميركية التي كانت تقدِّم صورة مثالية رائعة عن الحياة في أميركا هي التي صاغت جيلي. كان الفرد هو كل شيء في القصص الأميركية سواء أكان بطلاً غربياً أم رجل بوليس، أم غير ذلك. كنت أتماهى مع أولئك الأفراد، بل كنت أرغب في التماهي معهم. كان الفرد هو المنتصر، الفرد المتسم بالنبل. وأعتقد أنني بدأت أكره الفاشية فعلاً عندما عزلتنا عن أميركا، وعن كل ماكنت أحبه، أيّ الأفلام والقصص المصورة الأميركية.

كانت تلك الأفلام الأميركية تبهجنا. فالناس فيها أغنياء وسعداء دائماً. كان يُفترض آنذاك أن يكون الغني سعيداً، بل كان ذلك يبدو أمراً طبيعياً. . كانوا

جميلين، وبارعين في الرقص. كان الرقص يبدو لي وثيق الارتباط بالغنى، ومن ثم بالسعادة. وأنا شخصياً لم أتقن الرقص قط. فلقد كان لي دوماً قدمان يُمْنَيَان. أما أولئك الأميركيون الذين كانوا يعيشون في عالمهم البهيج، فقد كانوا يبدون أنهم يرقصون على سطوح ناطحات السحاب. وحين كانوا يكفون عن الرقص كانوا يأكلون، أو يتكلمون على هواتفهم البيضاء. إن شغفي بالسينما قد ابتدأ هناك.

كلما تقدمت في السن ازدادت أهمية العمل. أما في ريعان الشباب فالمسرات كثيرة، وربما تكون مقتضيات السعادة أقل لأنك ترى كل شيء جديداً. إن عالم الشيخوخة عالم متفائل. الأشياء الصغيرة تكبر في عينيك كما في الطفولة. والناس المهمون بالنسبة إليك قلة، ولكنهم مهمون جداً. تكبر الصغائر، يصبح الطعام أكثر أهمية. ومايجعلك تشعر بالشباب هو عملك، وليس علاقات الحب. إن هذه العلاقات تشعرك بالتقدم في السن عند نقطة معينة.

وأنا صغير كنت أتخيل كهولتي، ولكن تخيلي لم يكن واقعياً جداً. حسبت أن شكلي سيكون مثلما كان آنذاك، إلا أنه قد تنمو لي لحية طويلة بيضاء مثل لحية بابا نويل لايلزمني حتى حلقها. وعزمت على أكل كل ماكنت أرغب في أكله كالجبن الطري والمعكرونة والحلوى الفاخرة، وعزمت على السفر وزيارة المتاحف التي ماتسنَّت لي رؤيتها قبل ذلك.

وذات يوم نظرت إلى مرآة الحلاقة وفكرت: من أين جاء هذا الرجل المسنّ؟ ثم أدركت أن ذلك الشيخ هو أنا. وكان العمل هو كل ما أبتغيه.

ثمة اهتمامات لازمتني طيلة حياتي، ولكني ادخرتها للأعوام التي قد أتوقف فيها عن العمل. وأول ماتمنيت القيام به هو زيارة أعظم متاحف العالم، ومشاهدة أكثر مايمكن من الأعمال الفنية. لقد كنت أتأثر بالفن دائماً. الفن كان يحركني. ولم أكن أهتم ذلك الاهتمام بالموسيقا، مثلاً. أودُّ لو شاهدت كل أعمال روبنز

Rubens. كان ميالاً إلى رسم النساء ذاتها التي كنت أرسمها في رسومي الهزلية. وهناك أيضاً بوتيشللي Botticelly، وكل أولئك البسطاء المرسومين بالحجوم الكبيرة، والملونين بالأبيض والوردي. وهناك أيضاً هيرونيموس بوش الذي أثَّر في نفسي تأثيراً شديداً. أودُّ لو زرت متحف مانش Munch الرائع في نيويورك. ومع أني زرت الكثير من المتاحف في إيطاليا فإنني أنوي مشاهدة بعض اللوحات ثانية في الكنيسة الواقعة في ساحة الشعب، والتي لاتفصلها عن مسكني إلا بضع بنايات. سأفعل ذلك على الأرجح، وربما أصطحب زائراً إلى هناك، وأراها مرة أخرى.

يتسارع الآن مرور الزمن. أتذكر كم كان النهار بطيئاً في ريميني. كنت أمشي على طول الشاطىء، وأكبُّ على مسرح الدمى، وأرسم صوراً. أما الآن فلا أدري أين تمضي الأيام، وأين مضت في تحركها معاً لافرادى. إن نعمة الشباب الكبرى هو عدم الشعور بالزمن.

فكرت في صناعة فيلم عن ذلك. يتحرك الفيلم في الطفولة في بطء، وعندما يكبر الطفل تتسارع الحركة، والنهاية ضباب خفيف.

قرأت مرة قصة للكاتب فريدريك براون في مجلة بلي بوي Playboy يكتشف فيها رجلٌ سرَّ الخلود. والمشكلة الوحيدة التي يواجهها هي أن حركة العالم حوله تظل متسارعة، لذلك يرى الشمس والقمر ينطلقان أسرع فأسرع في الفضاء كل يوم. وأخيراً يُنقل إلى متحف، ويُعرض وهو جالس إلى منضدة وفي يده قلم، ومظهره يدل على أنه قد تجمد بعد أن كتب نصف مخطوط. ويوضح دليل المتحف أنه مايزال حياً، إلا أن الحركة البطيئة لاتدرك، وأنه الآن في منتصف المخطوط الذي يصف فيه ماوقع له، وقد لاينتهي من ذلك قبل قرون.

مع اقتراب النهاية أفكر أحياناً في الحياة التي انقضت سريعاً. أين ولّى الزمن؟ وكيف مرَّ بهذه السرعة؟

تستغرب حين تعلم أن ناساً لاتعرفهم ولايعرفونك يتحدثون عنك. فأن يتحدث عنك النُدُل وسائقو سيارات الأجرة والذين التقيت بهم مرة شيءٌ وأن يتحدث عنك الناس الذين لاتعرفهم على الإطلاق شيء آخر...

ومايربك حقاً هو أن يجري الحديث عن مشكلاتنا الجسدية الداخلية على شاشة التلفاز. هذا فظيع!

كنت أتمنى أن أكون ذلك الرجل الوسيم القويّ الذي تحبه النساء. ويغار منه الرجال، مثل أولئك الرياضيين الشباب ذوي العضلات الذين يتدربون على المصارعة الاغريقية الرومانية على شاطىء ريميني. أود أن أحتفظ على الأقل بالقليل من قوة الشباب، ولاأبدو مسناً حتى لو كنت كذلك. وذات مرة منيِّت نفسي بالعثور على ينبوع الشباب.

أخبرني أحد أصدقائي عن مكان في رومانيا نسيتُ اسمه يمكنك أن تتلقى فيه معالجات سرية خاصة. وأظن أنهم يعصبون عينيك ويطعمونك غدد خروف. وإذا دخلت وأنت في سن السبعين، ستصبح في الواحدة والسبعين قبل الخروج، ولكن حين تخرج لاتبدو في الواحدة والسبعين، بل في التاسعة والستين. لذلك حين تجاوزت السبعين سألت صديقي الذي كان يكبرني في السن قليلاً، وكان قد ذهب إلى هناك، عن مكان العيادة، فقال: إنه لايستطيع أن يتذكر.

كنت أتظاهر بالمرض وأنا صغير للحصول على عناية زائدة. وتمارضت وأنا شاب للنجاة من جيش موسوليني. وفي منتصف العمر كنت أستعمل الوعكة تحاشياً للتكريمات والمهرجانات التي لم أجد شيئاً آخر أعتذر به عنها. وأخيراً أصبح العجز في الشيخوخة واقعاً، وسأفعل الآن أي شيء حتى لايعلم الناس بالحقيقة، لأن ضعفي يشعرني بالخجل والارتباك.

إن إحدى علامات الكبر هو سؤال الصحفيين: لو قُدِّر لك أن تعيش حياتك مرة أخرى ماذا كنت ستغير فيها؟ وأُقدِّم جواباً ما لأنني لاأحب أن أكون فظاً، ولا

أخبرهم عن الصورة التي تخيلتها لأنهم سيرون فيها عبثاً وتفاهة، ومامن أحد يحبُّ أن يكون موضوعاً للسخرية.

أتخيل نفسي طويلاً ونحيفاً وقادراً على رفع الأثقال. هاهو ذا الشيء الآخر الذي كنت سأقوم به. كنت سأرفع أثقالاً.

لم أشعر في أي يوم أن جسدي على مايرام. في البداية شعرت أنني نحيف جداً، وكنت أخشى أن يراني أحد في ثياب السباحة، لذلك لم أتعلم السباحة مع أني عشت قرب البحر وأحببت البحر. وفيما بعد شعرت أني سمين جداً، وطريٌّ جداً. وكنت أنوي تخصيص بعض الوقت من أجل تقوية جسمي، إلا أنني كنت مشغولاً أو متكاسلاً على الدوام.

من الصعب أن تكون عاشقاً جيداً إذا كنت تخجل من جسدك. لقد كنت شاباً نحيلاً لم يقدر على زيادة وزنه: ولاأزال أشعر في أعماقي بذلك. أرتقي أحياناً مجموعة من الدرجات ركضاً، فأفاجأ بأنني لا أستطيع القيام بذلك كما كنت أفعل قبلاً. وأصاب بصدمة حين أجد نفسي ألهث من مجرد التفكير في بذل الجهد تقريباً.

أنا أعيش في الحاضر. أما المستقبل فإن الانشغال الجاد به أمر لم يتيسر لي. فهو بالنسبة لي نوع من الواقع المتخيل في القصص العلمية. لم أتخيل نفسي كبيراً قط حتى بعد أن كبرت. يخيل لي أنني لاأزال شاباً. ولكني لاأرى نفسي في المرآة هكذا. لذلك لاأنظر إلى نفسي فعلاً عندما أحلق ذقني، وهذا يؤدي إلى جروح كثيرة. ومن سوء الحظ أن اللحية لاتناسبني. إن التناقض بين الواقع والصورة التي في خيالي هو سبب استمراري في رسم نفسي شاباً ونحيلاً كما أشعر في داخلي حتى الآن.

لقد فتنتني فكرة الرجل الطائر منذ أيام الشباب. وحتى وأنا صبي فكرت في القدرة على الطيران. وكنت أحلم دائماً بذلك. وحينما كنت أطير في الأحلام كنت أشعر بالخفة. لقد أحببت تلك الأحلام، فقد كانت أحلاماً بهيجة.

كنت أحياناً أطير بجناحين ضخمين يمكن أن يراهما أي واحد، بل كانا من الضخامة بحيث يصعب التحكم فيهما. وكنت لاأحتاج إلى جناحين في أحيان أخرى، بل كنت أطير تسيِّرني قوة في داخلي. كان لي قصد حيناً، وحيناً كنت أستكشف فقط.

وهذا غريب لأنني لاأكره شيئاً أكثر من كرهي للسفر بالطائرة. وأنا لم أرغب في الطيران مطلقاً إلا من غير طائرة.

كان زملائي والعاملون معي يسألونني: لماذا أردت أن أصنع فيلماً عن الرجل الطائر؟ كانوا يعرفون أنني أكره السفر بالطائرة. وكنت أجيب: «إنه استعارة» وكان هذا يسكتهم.

بدأت أشعر بالعجز عن الطيران في الأحلام في منتصف العمر، أو فيما يمكن أن ندعوه الشيخوخة المبكرة. وبما أنني كنت قادراً على الطيران، فإن المعنى الذي يتضمنه هذا التحول واضح. كنت في الماضي أعرف كيف أطير، وأتحكم في قوتي تماماً، أما الآن فقد جُرِّدت من ذلك.

إن فقدان موهبة كهذه مصيبة كبيرة. وأنا الذي كان لدي الموهبة عرفت أكثر من غيري دهشة التجربة.

واستنتجت أن سبب عجزي عن الطيران هو سمنتي الزائدة. وكان الجواب بسيطاً، وهو اتباع حمية. والأجوبة البسيطة كثيراً ما لاتكون بسيطة كما تبدو لنا. إن اتباع حمية أمر بسيط دائماً. ولقد التزمت بها مئات المرات. كنت دائماً أبدأ الحمية في ذهني، وهناك كانت تنتهي. وهناك أيضاً كنت أقوم بالرياضة البدنية التي من شأنها أن تعطيني جسماً أتباهى به. كانت حميتي تدوم حتى الوجبة التالية، ثم كنت آكل أكثر من أي وقت مضى. إن التفكير بالحمية كان يُجيعني جداً. إنه الخوف من الحرمان، وهو نوع من سيكولوجيا المجاعة. وهكذا زادني التزام الحمية سمنةً.

أنا أعرف أن عليَّ أن أواجه احتمال أن لايطيرج. ماستورنا أبداً، وهو الذي صاحبني فترة طويلة من حياتي. والآن أدرك أنني قد طرت حقاً. لقد طرت عندما كنت أخرج أفلاماً.

إن الموهبة نعمة عندما تُقدَّر ويُستمتع بها. وأعتقد أن أعظم موهبة أملكها في الحياة هي مخيلتي البصرية. إنها منبع أحلامي، وهي التي مكنتني من الرسم، وهي التي تصوغ أفلامي.

إن الأفلام ثابتة في الزمن، أما أنا فلا. وحين أوضع في موقع ألمح فيه واحداً من أفلامي المصنوعة منذ ثلاثين عاماً يزداد شعوري بذلك.

يقول أحدهم: «تخيل! لقد صنعت ذلك الفيلم منذ ثلاثين عاماً خلتْ!» وهم يطوّلون المدة دائماً. لا، أنا لاأستطيع أن «أتخيل» ذلك، فهو يبدو لي وكأنني صنعته البارحة..

لو سألني أحدهم قبل هذه السن: ماذا تعني الشيخوخة؟ لقلت: «إن الشيخوخة تعني إلغاء حفلة قصف ولهو في أواخر النهار». يمكن أن استمر مادمت أعتقد أنني سأصنع فيلماً. وعند نقطة ما لن يتحقق ذلك، فأكون قد تقاعدت، ولكن لن أعلم بالأمر. من المهم أن لاتعلم اللحظة التي يحدث فيها هذا.

أنا لاأفكر في الشعور بالشباب أو الشيخوخة، بل أفكر في الصحة. هذا هو المهم. وأود أن أعيش طالما أنا أتمتع بالصحة.

عندما تعيش خمسين سنة مع شخص آخر، فإن جميع ذكرياتك تكون مودعة في ذلك الشخص مثل حساب في مصرف للذكريات المشتركة. ولاأعني بذلك أنك ترجع إليها دائماً. أنت في الواقع تكاد لاتسأل الناس الذين لايعيشون في الماضي: هل تذكرون تلك الليلة التي...؟ أنت لاتحتاج إلى ذلك. وهذا هو الوضع الأفضل. فأنت تعرف أن الشخص الآخر يذكر. وهكذا يكون الماضي جزءاً من الحاضر مادام الآخر حياً. وهذا خير من دفتر القصاصات. لأن كلاً منكما دفتر قصاصات حي. قد يكون الماضي أكثر أهمية بالنسبة إلى الذين ليس

عندهم أولاد، ولايرون أنفسهم في المستقبل مورثات حيةً في أشخاص الأولاد والأحفاد. لذلك أفكر أنا وجيوليتا في مستقبل الأفلام التي صنعناها. كيف سيتذكرها الناس؟ وكيف سيرونها؟ وهذه الفكرة هي الأهم بالنسبة إلينا.

وحين أقول «أفلامنا»، فأنا لاأعني فقط تلك الأفلام التي أدَّت فيها جيوليتا دور البطولة. فلقد كانت معي خلال العمل في جميع الأفلام، حتى حين كانت تبقى في البيت. كانت تشملني بالاهتمام والرعاية. كنت أتصل بها دائماً وهي في البيت تعدُّ لي العشاء في أيما ساعة.. لقد كانت فعلاً مساعدي الأول. وفي أكثر الأحوال كنت أُريها ماكتبت قبل أن يراه أي إنسان آخر.

لم أُطلع أحداً على شيء، حتى جيوليتا، قبل أن أعدَّه إعداداً تاماً. كان من المهم أن تكون بنيته واضحة في ذهني قبل أن أفضي به إلى أحد، وإلا قال لك الآخرون: «يمكنك أن تفعل هذا»، أو «يمكنك أن تفعل ذاك». وفي هذه الحالة لن أكون حازماً، لأن الشخصيات لن تكون قد اكتسبت وجودها في ذهني. وماأن تكتسب وجودها الخاص حتى تكتسب حياتها الخاصة. وحين أعرف كل شخصية معرفة عميقة، أعرف ماتفكر فيه، ومايمكن أن تفعله. ولذلك لايمكن أن أخون أياً منها.

إن حياتي العملية لم تكن قط عملاً فعلياً، بل إجازة طويلة. إن عملي وهوايتي شيء واحد. فعملي هو صناعة الأفلام، وهوايتي هي صناعة الأفلام، وصناعة الأفلام هي حياتي. كان بين يدي وعقلي ارتباط ما من أجل الإلهام والإبداع. ربما خطرت لي فكرة من غير أن يكون معي قلم، ولكن مخيلتي لم تتحرض فعلاً إلا والقلم في يدي. كان وجود الأقلام الجيدة حولي مهماً جداً... وبالطبع كنت في غنى عن الأقلام في أحلامي، ولكن عند الاستيقاظ كان لابد من تدوين ماتخيلته في المنام، وحِفْظِ هذا التدوين البصري للقصة في كتب أحلامي.

إن الإلهام يعني في نظري إقامة صلة مباشرة بين مايدركه عقلنا ومالايدركه تماماً. والإبداع الفني له متطلباته التي تبدو للمؤلف لاغنى عنها. إن جميع التفاصيل الحقيقية تأتي من الإلهام. والتوافق والمشاعر الطيبة مفيدة للعفوية اللازمة.

حالما أبدأ العمل على فكرة تتدفق أفكار أخرى، وكثيراً ماتكون غير مرتبطة بالأولى، وتتنافس كلها قائلة: «أنا، أنا أريد أن أولد». وكل واحدة تحاول أن تستقوي على غيرها.

حين أنصح جيوليتا بالإقلاع عن التدخين يظن الناس أنني أفعل ذلك لأنني أشتاق إلى التدخين الذي أقلعت عنه منذ زمن بعيد. ليس هذا هو السبب. فأنا أقلعت عن التدخين عندما بدأ صدري يؤلمني. بعد ذلك أحببت أن لاتدخن جيوليتا، أن تقلع خاصة عن عادة التدخين طيلة الوقت. وليس مصادفة أن تُدخن كثيراً في الأدوار التي أدتها على الشاشة. . كنت أعتقد أنه مضرٌّ بها، كما عرفت أنه مضرٌّ بي. لقد أصبحت رائحة الدخان تضايقني، ولم أفهم سبباً لاستمتاعي به في الماضي.

أظن أن جيوليتا اعتقدت أنها سوف تسمن إذا توقفت عن التدخين. وهي كانت تراني برهاناً حياً على ذلك، مع أني تركت التدخين بعد أن سمنت. وأصبح ذلك مصدراً للخلاف بيننا بحيث أننا لم نخصص لها غرفة للتدخين في شقتنا فقط، بل كانت تأخذ غرفة مستقلة في جناح الفندق الذي كنا ننزل فيه أثناء سفرنا.

* * *

لاأعرف كيف أكون صاحب «سياسة صائبة». لقد سمعت هذه العبارة وأنا في أميركا. لاأعرف ماهي «السياسة الصائبة» في الوقت الحاضر، إضافة إلى أنني لاأرغب في معرفتها. إنني أعبر عن آرائي مع أني أعلم أن الخطأ لابد منه أحياناً، وخاصة أن معلوماتي العامة محدودة. من المؤكد أنني لاأصدق ماأقرأ لأنه مطبوع

ليس غير . وأظن أن التلفاز أيضاً يُلفِّق من الأخبار أكثر مما ينقل بسبب آراء القائمين عليه، وبسبب مايخلقُه التكرار الكثير من انطباع زائف عن الواقع . ولم أهتم مطلقاً بالانتماء إلى النوادي أو الأحزاب أو ترديد أقوالها .

لقد توهمت طويلاً أن الموت شيء يصيب الآخرين . ولما دنوت مما يُدعى متوسط عمر الإنسان أدركت أن مستقبلي محدود . رميت معظم أوراقي ولم أترك شيئاً يزعج جيوليتا أو يزعجني . لا أولاد لي تشغلني إعالتهم ، فأفلامي هي التي ستمثلني في المستقبل ، أو أرجو أن تفعل ذلك .

كثيراً ماأسمع الناس يقولون : إن أفضل ميتة هي أي تعيش عمراً مديداً ثم تغمض عينيك ذات ليلة وتموت وأنت نائم موتاً مفاجئاً . ذلك هو الموت الذي لاأرغب فيه .

عند نهاية حياتي ، وفي فترة الغيبوبة القريبة من الموت ، أتمنى أن أرى رؤيا تكشف لي أسرار الكون ، وبعد ذلك أستيقظ ، وأتمكن من صناعة فيلم عن تلك الرؤيا .

أخاف أن يُقعدني المرض والعجز الجسدي عن العمل . أنا لاأترقب الموت ، فأنا ماخشيته مطلقاً كما أخشى الكهولة وتداعي الجسد . أنا لاأتمنى أن أعيش مئة سنة .

كنت طفلاً معتلَّ الصحة يشعر بالدوخة ، ويعاني وهناً قال عنه الطبيب إنه عيب في القلب . لقد قال ذلك ، وربما كان يعني أن متوسط عمري المتوقع سيكون قصيراً . وهاأنذا قد عشت عمراً طويلاً وكافياً لإثبات خطئه . وبما أنني أعتُبِرتُ طفلاً مريضاً ، فقد أُحطت بالكثير من العناية الخاصة وهذا لم يقلقني على الإطلاق ، بل جعلني أشعر بالتميز . إن الموت يكتنفه غموض رومانسي .

إن شعوري الآن مختلف . فلو أصابني مرض وأعجزني عن العمل لكان ذلك موتاً في الحياة بالنسبة لي . تقلقني فكرة العجز . وعدم ممارسة الجنس ثماني مرات في الليلة الواحدة .

حسناً! ربما سبعة.

عندما كنت صغيراً، كان كل واحد من أترابي يقول: «عندما أكبر سأكون...»، أما أنا فلم أقل ذلك، لم أستطع أن أتصور نفسي في المستقبل. كنت عديم الاهتمام بذلك. لم أقدر في الحقيقة على تصور نفسي واحداً من أولئك الكبار الذين كانوا يحيطون بي.

ولعلني اكتهلت من غير أن أكبر لذلك السبب.

* - مات فديريكو فيلليني في روما ٣١ تشرين الأول من عام ١٩٩٣.

# تعقيب

التقيتُ فدريكو فيلليني في ربيع عام ١٩٨٠ في فندق في فريجيني على بعد ساعة من روما، وقرب المنزل الذي كان يقضي فيه آنذاك عطلة نهاية الأسبوع. رتب اللقاء صديقنا المشترك المخرج الإيطالي ماريو دو دوفيتشي. وحتى تلك اللحظة لم أكن قد تكلمت مع فيلليني ولاحتى على الهاتف. وبما أنني لم أقدر على تحديد زمن الرحلة من روما إلى فريجيني، ولم أرغب في التأخر، فقد وصلت قبل الموعد بأربعين دقيقة.

كنت جالسة وحدي أتأمل كوب القهوة البيضاء الثاني وقد خامرني بعض اليأس، لأن فيلليني تأخر، فألقاني تأخره في الشك. ومن حسن الحظ أنني لم أكن ألبس ساعة، لذلك لم أعرف كم تأخر على وجه الدقة. وكان معروفاً عن فيلليني أنه يَعِدُ ويخلف وعده، ولكنني استبعدت أن يفعل ذلك معي. كان ذلك لايتسق مع الصورة التي تصورتها عنه من خلال مشاهدة أعماله. لقد قمت بالرحلة إلى روما وكلي ثقة بالتحدث إليه والكتابة عنه على وجه التخصيص.

في ذلك الأحد المشمس كان بار كونشيجليا Conchiglia خالياً إلا من النادل الذي كان يظهر بين الفينة والفينة ملتفتاً نحوي ليرى إن كنت أرغب في كوب قهوة ثالث. لقد خرج الجميع للتمتع بالربيع. والكتاب الذي اصطحبته للرحلة لم يعد بعد الوصول يسترعي اهتمامي، لذلك رحت أنظر من خلال النافذة الى الشاطىء. لم أشاهد بقعة من الشاطىء لاتغطيها الأجساد. وبدا لي أن عدد عشاق الشمس لم يربُ عليه إلا عدد السيارات، على أنه من المستبعد أن يكون كل واحد قد ساق سيارتين. كان واضحاً أن مدينة فيلليني هذه يؤمُّها الكثيرون في نهاية الأسبوع.

سمعت خلفي وقع أقدام تتقدم نحو طاولتي. حين التفت تعرفت فيلليني الذي جلس إلى جانبي. كان رجلاً ضخماً طوله ستة أقدام، ولكن ضخامة هيئته كانت تتعدى ضخامة جسمه. وماكان يخلق هذا الانطباع ليس طوله وحسب، بل كتفاه العريضتان وصدره الواسع أيضاً. وبدا لي أنه يوشك أن يكبر بحيث تضيق ملابسه عليه.

كان صوته أرخم مما توقعت من رجل ضخم مثله، وكان يستدنيك لتسمع كل كلمة. وإن كان دنوك غير كاف جذبك من ذراعك، أو لمس يدك، أو طوقك بذراعه. كان هناك الكثير من الاحتكاك الجسدي. كان لصوته صفة المداعبة، وكان يضفي على مايقول نوعاً من الألفة.

اعتذر عن تأخره، ثم أوضح أنه لم يتأخر. فلقد وصل هو أيضاً في وقت مبكر قُبيل وصولي تماماً، واتخذ مقعداً في الغرفة المجاورة. ولم أفكر أنا في مراقبة المكان لأنني اعتقدت أنني مبكرة جداً.

افتعل الإثارة وقال: «لقد ضاع من عمري وعمرك خمس وأربعون دقيقة لن تعوَّض، ولكن علينا أن نحاول!» فقلت مصطنعة لهجة مسرحية: «أرجو أن لانتدارك ذلك أبداً، بل أن نحاول دائماً».

وخلال الأربع عشرة سنة التالية لم أستطع أنا أن أستدرك مافات، لأن الزيارات سرعان ماكانت تنتهي. كانت لهجة الحديث خفيفة ومازحة على الأغلب حتى عند مناقشة الموضوعات الجادة، بل عند مناقشة هذه الموضوعات خاصة.

كانت أحاديثه في أكثر الأحوال مفعمة بالحيوية تراوح بين النظرات المعبرة، وذخيرة الإشارات الإيطالية الغنية التي تقول كل شيء وأكثر قليلاً. وفي بهجة عارمة كان يروي النادرة، ويمثل أدوار جميع شخصياتها.

لقد اتسم انخراط فيلليني في لعبة الحياة اليومية باللهو. قال لي في لقائنا الأول: إن المقابلات المتصفة باللهو هي الأفضل، فهي ليست أكثر تسلية فقط،

بل أكثر كشفاً أيضاً. وحين سألته عن طريقة تنفيذ هذا النوع من المقابلات، قال: لاتوجد قواعد، علينا أن نبتدع طريقتنا الخاصة. وقابل ذلك بالجو الذي كان يُؤْثره في مواقع التصوير فقال: «الغاية التي أسعى إليها هي المرونة، وبالتالي تجنب القولبة. ينبغي أن يكون الأداء مندفعاً وكاشفاً مثل ألعاب الأطفال».

والطفولة التي أشار إليها هي بالطبع طفولة تتمتع بالمال والقوة والحرية. ولقد اعترف أنه قد اتهم بالتصرف كطفل عنيد تعوَّد أن ينال مايريد، وأكدَّ أن هذا الاتهام صحيح. وأوحى إليَّ أن ولعه وهو طفل بتحريك الدمى قد أثر فيه، وبلغ هذا التأثير حداً صار معه يرى ممثليه دمىً. وقال: كان لايصح، باعتباره مخرجاً، أن يقول: «أظن وربما ولعل»، بل «أريد» فقط. كان ينبغي أن يكون واثقاً مما يعمل، ومصمماً عليه، لذلك كان يبدو لبعضهم مستكبراً.

بعدما احتسيت كل مااستطعت من القهوة البيضاء وأنا أنتظر وصوله، طلبت في لقائنا الأول نوعاً من عصير البرتقال الأحمر الداكن مثل عصير البندورة. قال لي فيلليني: لو لم يتوفر البرتقال الأحمر في تلك اللحظة لرسم لي برتقالاً أحمر. ومن خلال النافذة رأيت السماء تغيِّم فجأة. فسألني فيلليني إن كنت أعلم أن في وسعه إظهار الشمس. ومن غير أن ينتظر جوابي، حرَّك يده، فانقشعت الغيوم، وسطعت الشمس. وكانت تلك بداية مبشرة بالنجاح.

أُوتِيَ بالعصير الأحمر الداكن. فعقَّبتُ على ذلك قائلة: إنه قد أحسن تلوين البرتقال، وأنه «فنان» فعلاً. فدعاني إلى زيارة مكتبه لمشاهدة رسومه.

في نهاية لقائنا الأول، ركب فيلليني دراجته النارية ومضى. كان لايعنيه المكان الذي توجَّه إليه، بل المكان الذي كان فيه. وكان ذلك يعاكس تماماً طريقته في صناعة الأفلام، والتي أخبرني عنها منذ قليل. إلتفتَ إلى الوراء. ولوَّح لي بيد ثم بالأخرى، ثم باليدين معاً. بدت الدراجة تحت فيلليني الضخم الذي ارتدى بدلة الأحد الحريرية الزرقاء، وقميصاً أبيض، وربطة عنق زرقاء أيضاً،

بدت صغيرة الحجم على نحو مضحك، وغير مرئية إلا جزئياً، وهو يمتطيها بعيداً.

في اليوم التالي قصدت روما، وذهبت إلى مكتبه الواقع في Corso d' Italia. كانت واجهة المبنى الجذابة العائدة إلى العشرينات تحتفظ في داخلها بالأفضل على طريقة المباني الإيطالية الخاصة في التكتم على الأسرار. كان وراء الجدار حديقة لم يقصد منها لفت الأنظار من الخارج بل من الداخل. ارتقيت بضع درجات إلى استوديو الطابق الأرضي، وهو شقة جُعلت مكتباً له.

في الداخل كانت الغرفة العالية السقف تعكس من يشغلها. بدت مثل فيلليني تماماً. كانت كبيرةً ومشمسة، مرتبةً ولكنها متغضنة، ذكورية ومريحة الرثاثة. كانت الغرفة خالية من أي مقتنيات للعرض. وقد أوضح لي فيلليني أن ذلك لم ينجزه إلا بالعزم الوطيد على الاحتفاظ بأقل الأشياء وتحاشي تراكمها. واكتشف أن اهتماماته لم تتوسع مع الزمن، بل تقلصت حتى أصبحت تمثل في حالتها المتقلصة رؤيا نفقيِّة. كان النفق هو عمله، والضوء في آخر النفق هو الفيلم المنجز. وبلوغ ذلك الضوء كان الإشارة إلى الدخول في نفق آخر.

قال لي: «إن عملي هو حياتي، بل هو سعادتي، والإجازة عقاب». ثم تابع قائلاً: «إن الإبداع الفني هو نشاط الإنسانية الحالم. وأهم سمات هذا الإبداع هو إقامة علاقة مع باطنك، واستخراج الموضوعات من هناك. إن خيال الإنسان أقدس من واقعه. وبرهان ذلك هو أنك إن ضحكت على واقع أحدهم سامحك، إلا أنه لن يسامحك أبداً إذا ضحكت على مايتخيل».

قادني إلى أريكة جلدية لانت من الاستخدام مثل قفاز إيطالي. وعلى الطريقة المميزة للرجل الذي لم يفعل إلا أشياء كبيرة، ذرع فيلليني الغرفة إلى أحد الرفوف المثقلة بالمجلدات، وتناول واحداً من دفاتر القصاصات الكبيرة الحجم. كان مظهر الدفتر يدلُّ على حسن استعماله مثل باقي مقتنياته. كان من الصعب أن يتصور المرء شيئاً جديداً في الغرفة. ولو أتى فيلليني بشيء جديد، لظهر قديماً

هناك. جلس على الأريكة حِذائي وقد وضع الدفتر الثقيل على حضنه من غير أن يلقي بالاً إلى تنورتي البيضاء المقصَّفة.

قال: لقد علا الغبار دفاتر رسوم أحلامي. أنا لاأعيد النظر كثيراً.

كانت الرسوم التي أراني إياها لاتمثل فقط أحلام نومه، بل نشاطه الذهني في الليل. قال لي: «هذه ليست أحلاماً بل رؤى. إن اللاوعي يخلق الحلم، أما الرؤيا فهي مثلنة لاواعية».

وفتح الدفتر على الصفحة الأولى وقال: «هاهو ذا رسم أستلقي فيه عارياً على سكة قطار. ولعلني رسمته لأنني في العلاقات الجنسية وفي الحياة أشعر أنني مكشوف. ومدرك للأخطار». ثم تنهد وقال: «أجل، إن الحياة مع النساء خطرة جداً».

على الصفحة الثانية صورة شاب نحيل تغمره امرأة فيللينية نموذجية أُجزلت لها الهبات. قال موضحاً: «إن فيلليني في رسومي هو هذا الرجل الصغير العاري المسكين. إنه نحيل جداً، بل معروق. أنا لست سميناً في أحلامي أبداً. يكاد يخنقه حب تلك المخلوقة الجنسية الهائلة. ويظن أنه سوف يأتيها، ولكن ذلك يتعذر عليه، سوف تبتلعه. ياللمسكين! إنه ضائع، إنه ضحية شهوته الجنسية، ولكنه سيموت سعيداً.

رسمت نفسي وأنا في العشرين، وذلك لأنني لم أتغير من الداخل. هكذا أشعر حتى الآن، هكذا أرى نفسي.

سألته عن صورة هاتف عليه صورتان لوجه امرأة واحدة، أحداهما تعبر عن النشوة والأخرى عن الغضب.

قال لي: «إنها المرأة التي تكالمني على الطرف الآخر. فهي تعاني غيرةً مريرة لاعتقادها أن في حياتي نساء أخريات. إنها محقة، ولكنها لاتعرف، بل تشكُّ فقط. إن النساء يتنازعن عليَّ، ولكن في الأحلام».

أراني صورةً مستلهمة من حلم رآه قبل عرض أحد أفلامه. قال: «أنا رجل صغير في قارب صغير، والبحر عالي الموج، والقروش تحيط بي. يمكنك أن تري مدى خوفي، والقارب الصغير تتقاذفه الأمواج، وليس معي أي مجداف.

أنقذت نفسي في الحلم. نظرت إلى أسفل وأنا جالس في القارب، فلاحظت أن لي قضيباً كبيراً كالشجرة. فاستخدمته للتجديف على الجانبين بالتناوب، حتى وصلت إلى شاطىء الأمان».

قلب الصفحة فبانت صورة أخرى.

«هذه صورة حلم عن طفولتي. أترين ذلك الولد الصغير الواقف في منتصف الشارع عارياً تماماً؟ ذلك الولد هو أنا. خرجت إلى الشارع والسيارات تئزُّ حولي. الشارع مزحم بالسير، ومامن إشارات مرور، وأنا أوجِّه حركة المرور بقضيبي.

أنا لاأعاني عجزاً جنسياً في أحلامي، كما ترين.. أستطيع أن أفعل ماأشاء. هذا هو ذا سبب تفوق الأحلام على الواقع. يمكنني أن أمارس الجنس عشرين مرة في الليلة الواحدة.

إن الرجل هشٌّ من الناحية الجنسية إلى حد بعيد، أي أن أقل شيء يمكن أن يزعجه ويعطِّل قواه. المرأة أقوى من الرجل. النساء يتغلبن عليه في أكثر الأحوال. النساء اللواتي يستخدمنه حتى حين يظن أنه الغالب. الرجل ساذج جداً».

وتابع تقليب الصفحات.

«هذه صورة تظهرني وأنا أُحلق في الفضاء في سلة. والسلة ليست حيث أتوقع. انظري إلى الغيوم».

وفي هذه الصورة أظهر مع البابا وأنا في الخمسين. ولقد التقيت البابا حقاً، ودعاني فيفي.

وهنا أنا مع الخالق، ذلك الخالق العظيم الذي يرسل السحب ويشتتها. إنه امرأة متجردة وشهوانية في رسمي».

وقال قالباً صفحة أخرى: انظري إلى هذه الصورة! هل تعرفين ماذا تقول لي المرأة العارية وهي تحمل مفتاحاً كبيراً فوق المرحاض؟ إنها تقول لي: هاهو ذا مفتاحك. سنضعه في المرحاض، وندفق المياه. إنها تفكر في حياة جديدة معي، وتريد أن تفصلني عن الماضي. لاتريدني حتى أن أتذكر امرأة أخرى». قلب الصفحة ثانية، فبانت امرأة عارية أخرى.

قال: «هذه فتاة راقصة تجردت من ملابسها كلها. تريد أن تعرفني على نحو أفضل. وهي ستفعل أي شيء بغية إغرائي لأن رغبتها فيَّ ملحَّة».

كدت لاأرى ماعلى الصفحة التالية لأنه أسرع في قلبها قائلاً: «لاتنظري، يابامبينا! هذه صورة فاحشة». كانت الصورة التالية أقل فحشاً. فلقد أظهرت امرأة أخرى عارية هائلة الأنوثة مع فيلليني.

قال: «هذه امرأة جميلة وضخمة، أليست كذلك؟ لقد ضيَّعتُ شيئاً، كما ترين، وأنا أبحث عنه في رحمها». توقف ثم قال: «أراك تضطربين من الحياء. أترغبين في إنهاء هذه المقابلة؟».

كانت زيارات فيلليني تتصف بشيء من الاحتفالية أو الطقوسية، أما زياراته لمطعمه المفضل سيزارينا فكانت تتصف بالقداسة. ففي زيارتنا الأولى للمطعم نبَّهني فيلليني إلى ضرورة التصرف اللبق في حضرة صاحبته التي يحمل المطعم اسمها. ونُصحت أن أُدقِّق كثيراً فيما قد أقوله لها، وأن أُبدي لها التوقير من غير إسفاف. وأوضح فيلليني لي أن بعض الناس قد يراها فظة لأنها تتصرف في مطعمها وكأنه بيتها، لذلك ترى أن من واجبها أن تمرَّ على كل من يأكل هنا. ثم حذرني من كرهها للنساء، ولكن ذلك كان لاحيلة لي به.

وفي جدية ساخرة أضاف: «إنها لاتوجد إلا في المطعم، وهناك من يحيا مثلها من الناس. ثمة تلازم بينهم وبين أماكنهم. فهي لم تُشاهد قط إلا وهي تصل

إلى المطعم أو تغادره، لم تُشاهد إلا فيه. إنها واحدة من الذين يعجبونني أشد الإعجاب في هذا العالم، لأنها تمثِّل ماأحترم، أعني النبوغ في مجال محدد، والتوفر عليه بالكلية».

ومع أنه كان أثيراً عند السيدة الجليلة، و«ابنها بالتبني تقريباً»، فقد قال: إنه لم يطمئن إلى وضعه، بل كان يعتقد أنها قد تغيِّرها نزوةٌ في أي لحظة، مثل كاليجولا Caligula. كان يرى العيش في روما وحرمانه من سيزارينا عقاباً يشقُّ عليه التفكير فيه.

كان فيلليني يفضل أن يطلب صحوناً متعددة، ويتذوق شيئاً من كل واحد. لذلك شجعني على الإكثار من طلب أطعمة مختلفة عما طلب هو حتى يتمكن من أخذ عينة من كل منها، ويأكل من صحني كما يأكل من صحنه، ناقلاً فكرة المطعم الصيني إلى المطعم الإيطالي. قال: إنه يترتب علينا أن نطلب طعاماً كثيراً لأننا نشغل طاولة واحدة حتى لو كانت طاولة لاثنين. كان يحبُّ أن يتذوق شيئاً من هذا وشيئاً من ذلك. وقد أشار إلى ترف المأكل ليس في المنزل، بل في المطعم.

كان يقول بعد أكل معظم الطعام: «خلِّي مكاناً للحلوى. يوجد كعكة رائعة».

إن الكثير من أحاديثي معه جرت ونحن نأكل. كان فيلليني يعلم أن كلمة Companion (صاحب، رفيق) مشتقة من عبارة لاتينية تعني «مع الخبز».

قال لي: «الطعام هو الحب. إن مقدار الحب الذي يوضع في إعداد الطعام له أهمية كبيرة. والأمر يتجاوز التباهي، ذلك أن الحب يجب أن يوضع في قائمة المكوِّنات.

إن الكثير مما هو جيد في الحياة يقع في أثناء الأكل المشترك. أنا لاأجد راحة في عالم قائم على أشياء سريعة وملائمة. إن عشاء في التلفاز يمثِّل بالنسبة لي عالماً لامبالياً، عالماً معزولاً».

أخبرني فيلليني أنه كان يودُّ لو التقى غروتشو ماركس، ومي ويست ولوريل وهاردي. وأنا قد عرفت غروتشو في أعوامه الأخيرة وكتبت عنه كتاباً. وعرفت مي ويست وكتبت عنها أيضاً. كان يحب أن أتحدث معه عن غروتشو وعن مي. فهو لم يسمع صوتيهما، لأن الأفلام الأجنبية في إيطاليا كانت تُنقل إلى الإيطالية بأصوات أخرى.

كنت جلبت معي قميصاً عليه صورة غروتشو ماركس، تذكار كتابي الأول «مرحباً، أنا ماشٍ»، والذي كتبته عنه. كانت كلمة «مرحباً» على مقدمة القميص، و «أنا ماشٍ» على قفاه. أخبرت فيلليني أن القميص من القياس الكبير، ولكن لايترتب عليه أن يرتديه. فأجاب قائلاً: «بل سأرتديه. لعلك تتوقعين ذلك مني». وقال وهو يضعه علي صدره، ويتخذ وقِفة: «سأرتديه من غير أن ألبس أي شيء تحته. أيعجبك ذلك؟».

سألته إن كان ممكناً أخذ صورة، فقال: «طبعاً». ولكن الصورة لم تنجح.

لن أنسى أمسية قضيتها مع فيلليني في روما. كانت أمسية قد التزم بها، ولكنه لم يُقْبِل إليها مسروراً. لقد كان حريصاً على أن يكون مهذباً، وأن لايرد طلب أحد.

كنا ذاهبين بالسيارة إلى منزل صحفي زوجته تعدُّ رسالة تخرج عن فديريكو فيلليني، بل عن عمله في الصحافة أيام الشباب تحديداً.

إن المادة التي نشرها فيلليني في مارك أوريليو قد تأثر بها، طيلة حياته، وظل يستقي منها الأفكار والصور الموجزة. وقد أرغمه عمله مع هذه المجلة الهزلية الشهيرة في إيطاليا على التفكير، وتدوين أفكاره على الورق، وابتداع أسلوبه الخاص من موهبته الفطرية. والأهم من ذلك هو أن مفاهيمه الأساسية وفلسفته قد تمت في تلك الفترة صياغتها صياغة مترابطة ومتسقة.

لقد كانت مجلة مارك أوريليو جامعة فيلليني. لقد طوَّر من خلالها حرفةً وفناً، وأنشأ صلات مع خيرة المبدعين في البلاد، فألهموه وعلموه، وشكلوا فيما

بعد شبكة من العلاقات. إن الاعتراف بمواهبه الخاصة التي اعتبرها بعضهم نبوغاً قد وفر له وسطاً يحضنه ويمنحه الثقة. ولقد كان يعتقد أنه لو لم تنشر أعماله لما ثابر تلك المثابرة اللازمة للمضي قدماً. كان يفكر على الدوام في كرم المرشدين الأكبر والأخبر منه، وفي مدى براءة ذلك الكرم من الغيرة. لقد أُرغم على الكتابة اليومية لكي يعيش. كان يعرف أن كتاباته ستُنشر، وسيُدفع له، وهذا كان يعطيه حافزاً وطاقة على العمل الشاق. ومع أنه أشار إلى ماكان ينتابه من «كسل»، فإن إنتاجه خلال حياته مثير للإعجاب. إن مساهماته في مجلة مارك أوريليو قد تبلغ، حسب تقديره، ألف مساهمة تشتمل على الرسوم المرفقة بالتعليقات إضافة إلى القصص الطويلة والحكايات المتواصلة المسلسلة. وعند استعادة ذلك، كان لايذكر أنه قد كتب شيئاً ولم يُنشر، وهذا بالنسبة إلى شاب استحسان محفِّز ومُرْضٍ على نحو غير عادي.

كان في وسع فيلليني أن يختلق عذراً مقبولاً، ويرفض دعوة المرأة الشابة، إلا أنها كانت قد كاتبته مدة طويلة، وكانت توشك أن تقدم أطروحتها الى الجامعة. لقد قبل فيلليني الدعوة بما أنه لم يكن منهمكاً في أي فيلم آنذاك، واستصعب إلغاء اللقاء، مع أنه فكر في ذلك. كان راغباً عن تخييب أملها إلى جانب أنه قد ضيَّع رقم الهاتف.

في تلك الأمسية تركنا السيارة عندما أصبحت الشوارع ضيقة ووعدنا السائق الذي يعرف فيلليني بالانتظار.

مشينا عبر الشوارع الضيقة المتعرجة في تراستفيري Trastevere، القسم القديم الواقع في ضواحي روما، ونحن نستهدي بالعنوان الذي خطَّه فيلليني على قصاصة ورق كاد يضيعها مرتين خلال رحلتنا من مركز المدينة، توقفنا على الطريق عند مقهى لاحتساء قهوة بيضاء مع كعكة، لأن فيلليني قال: ربما لن يُقدَّم لنا مايكفي من الطعام. شعر أن تحصين أنفسنا أمر لازم. أدَّى توقفنا إلى تأجيل

قصير للمحنة الوشيكة المحتومة، إذ شاهد فيلليني كعكة مغرية جداً في واجهة اتفق أن مررنا بها.

حين دخلنا المبنى، اضطر فيلليني إلى الانحناء الشديد حتى يلج الباب الواطىء. وفي شقة سقفها منخفض جداً، ذهلنا حين رأينا مائدة من الأطعمة الفاخرة الدالة على أيام من التخطيط والتسوق والإعداد. كان النبيذ من النوع النفيس، وكان شعر المضيفة الشابة المسرَّح بإتقان يشير إلى قضاء نصف نهار في صالون التجميل. كانت ترتدي، وهي تخدمنا على المائدة، ثوباً أسود شبه رسمي، وتنتعل حذاء مستدق الكعبين. ومن أجل المناسبة كان الزوجان قد انتهيا على عجل من وضع اللمسات الأخيرة على الأثاث، فبدا من الطراز القديم من غير أن يصبح من العاديات أبداً.

بعد العشاء قدَّمت أطروحة الدكتوراه المنجزة إلى فيلليني باعتزاز وتعجل واضحين. وكانت الوثيقة مؤلفة من مجلدين ضخمين. قلَّب فيلليني الصفحات بكل تهذيب، وكان يهزُّ رأسه مستحسناً كلما لاحظ أنها تراقبه. وفي أثناد مراقبتها له، كانت لاتتنفس إلا قليلاً، أو هكذا بدت. كان فيلليني يتصفح الأطروحة، فيقف عند صفحة، ينظر إليها، ثم يقول: «رائع!» ثم يتخطى مئة صفحة أو نحو ذلك، ويقرأ شيئاً، ثم يعلق قائلاً: «ممتع!».

مكث هناك أكثر من المطلوب، ربما لأنه تكاسل، أو لأنه لاحظ الهزة التي أحدثتها زيارته في أهل البيت. من الواضح أنه وهبهم شيئاً. وهبهم ذكرى، وهي خير مايهب الإنسان. ولقد فهم أن ذلك مما يقدر عليه.

أن يكون موضوع أطروحة فكرة لم تسرَّ فيلليني في حقيقة الأمر. عندما رأى العمل الذي استغرق عدة أعوام أذهله الحجم. ومهما كانت نوعية العمل، فإن حجمه مثير. ولما غادرنا الشقة في تراستفيري، قال لي: «تصوري هذه الصفحات الكثيرة التي أخذت من عمرها ثلاث سنوات! وهي ليست عن أفلامي، بل عن

عملي مع مجلة مارك أوريليو . لقد قالت : إنها قرأت أكثر من خمسمائة من مقالاتي . ولقد كتبتها منذ أكثر من أربعين عاماً خلت . أربعون عاماً خلت ! » .

ولكني عرفت أنه سُرَّ حقاً بما عملت، وإلا لما مكث عندها تلك الساعات الطويلة .

غادرنا الشقة في الرابعة بعد منتصف الليل . كانت الشوارع الضيقة المتعرجة حالكة الظلمة . وخالية من المارة . ضللنا الطريق، ولم نستطع أيضاً أن نهتدي إلى الطريق العائدة إلى مبنى الشقة الذي غادرناه للتو . كانت همساتنا تبدو مرتفعة بالفعل .

سألته : هل تعتقد أننا في مأمن؟

وأسفت على السؤال . ذكرَّني أنه نصحني بألا أحمل حقيبة فيها نقود وجواز سفر . ولقد انتصحت، ولكن لم أكن أفكر في حقيبتي .

قال لي فيلليني : «كنت في الماضي أمشي في أي مكان، أي مكان على الإطلاق، من غير أن أهتم بشيء . كان عندي حصانة خاصة . كنت أشبه العمدة . أما الآن فالغرباء كثار، أناس جدد من كل مكان . لقد استوردنا فتاكين يخنقون من الخلف . أولئك القادمون الجدد لن يتعرفوا فيلليني . وإذا تعرفوه فلن يبالوا» .

بعد ذلك أدركنا أننا لسنا وحدنا .

سمعنا أصوات رجال مع أننا لم نشاهد أحداً . ومن خلف زاوية برز ستة شبان أقوياء البنية يلبسون جميعاً سترات جلدية سوداء ويتحدثون بأصوات مرتفعة . تقدموا نحونا من الخلف . أمرني فيلليني أن لا أظهر أي خوف . ولكن الليل كان حالكاً، وبدا لي أن الأفكار الجريئة ستذهب سدى . قال : «لايمكن أن نكون بعيدين عن سيارة الأجرة المنتظرة، إن كانت تنتظرنا بعد كل تلك الساعات» .

اقتربت جماعة السترات السوداء، وأحدقت بنا. توقفوا عن الكلام. مامن واحد منهم كان يبتسم. بعد ذلك وقف واحد منهم أمام الآخرين قريباً منا. حدَّق إلى فيلليني، وحدَّق فيلليني إليه. بعد ذلك رأينا حتى في العتمة القريبة، أسنان الشاب البيضاء وهو يبتسم. استرخى الآخرون. فالذي تقدَّم بضع خطوات، وكان القائد في الظاهر، حيَّا فيلليني: مساء الخير، يافديريكو!

جرى تبادل بعض الكلمات، ثم شيعنا إلى حيث كانت السيارة تنتظرنا. ثم مضت الجماعة في سبيلها.

قال فيلليني: «كانوا من معارفي».

وأنا قد لاحظت ذلك.

لقد انتظرتنا سيارة الأجرة تلك الساعات كلها. كان السائق نائماً نومة هادئة. كان لايساوره شك في أن فيلليني سيعود في نهاية الأمر.

قال فيلليني في أحد لقاءاتنا الأولى:

«أودُّ أن أُجري معك أحاديث قصيرة ولطيفة، ولكن ينبغي أن لاتُخطَّط وتُدْرَس على نحو دقيق. إن الأحاديث القصيرة هي الأفضل، ويجب أن تخضع عفويتها للاختبار عندما تحدث. أنا مقتنع أن على الإنسان أن يقحم نفسه بصدق وانفتاح في الرحلة التي هي الحياة».

كان فيلليني لايحب المواعيد المسبقة، ولايحب أن يصنع شيئاً يقتضي التزاماً محدداً. كان يفضل أن تتصف أعماله بالعرضية والعفوية باستثناء صناعة الأفلام. ولقد أحبَّ أكثر ماأحب أن يتجول في روما بالسيارة من غير دليل سياحي. قال:

«أحب التجول من غير أن أقصد أي مكان. إن التوجه إلى مكان ما لم يسرَّني قط مثل الطواف به بالسيارة. فالصور المتتابعة التي أراها من خلال نافذة السيارة مثل فيلم تماماً هي من الأشياء الأكثر إثارة في حياتي».

كـان يحب التـمـشي في أنحـاء رومـا، ولا يمـلُّ ذلك مطلقـاً. انتـعلت حـذاء مسطحاً، فالأمر الممكن الوحيد بعد تناول عشاء مع فيلليني هو أن يقول: «من المفيد أن نمضي إلى البيت بعد العشاء مشياً على الأقدام»، من غير أن يذكر أن بيننا وبين البيت مسافة أربعين دقيقة. وعندما اهترأ نعلاي، كانت روما خير مكان أشتري منه حذاء سميك النعلين.

كان فيلليني ينفعل بما يشاهده أينما ذهبنا. إن دخلنا إلى مطعم ابتكر مشاهد درامية مصغرة عن الجالسين إلى طاولة أخرى، وإن مشينا في شارع ناقش نماذج الشخصيات التي يراها. وإن ركبنا سيارة أو تمشينا، قد يحركه وجه مثير أو صفة معينة. كان دائم التفحص للأشخاص، ولاسيما الذين يتفرجون على واجهات المحلات في شارع كوندوتي Condotti إن جميع أهل روما الميسورين يحبون التسوق من ذلك الشارع الحديث، وإن كانوا غير ميسورين تفرجوا على المعروضات على الأقل. كنا نمشي في منتصف الشارع لأن السير فيه مقتصر على المشاة. أشار فيلليني إلى عدة أزواج لابسين أزياء حديثة، وحاملين أكياس التسوق الأنيقة، والرزم المزينة بالأشرطة، من محلات فالانتينو وأرماني، وبلغاري. في شارع كوندوتي تحمل النساء مشترياتهن باعتزاز، فالمحتويات خفيفة الوزن إلا أنها غالية الثمن. أشار فيلليني إلى امرأة شابة جميلة تصطحب رجلاً مسناً. قال: «ليس جدها بالتأكيد، إنها غنيمة. لاحظي زهوه بها!».

واستأنف الكلام قائلاً: «يمكنك أن تسيري في شارع كوندوتي عصراً وتشاهدي الأغنياء يعيشون حيوات متعددة، والأغنياء جداً قد يعيشون حيوات أكثر تعداداً. إنهم يتمشون عصراً مع زوجاتهم الثانيات، ويتسوقون مع عشيقاتهم، ثم يأخذون رزمهم، ويقفون لاحتساء كأس فيرموث أو سيزانو. وبعد ذلك يذهبون إلى «العش»، وينتهي الأمر في حينه حتى يتمكن الرجل من العودة إلى المنزل وتناول العشاء مع زوجته وأولاده.

سمعنا جلبة أصوات عند زاوية في شارع جانبي. التفت إليّ فيلليني وقال لي بكل جدية: «هل تسمعين ذلك، ياشارلوتينا؟ هل تعرفين ماتلك الضجة؟ إنها مظاهرة احتجاج على فيلليني. إنهم جميع الذين لاأراهم، جميع من رفضت أن أقابلهم. إنهم يرونني معك فيقولون: لماذا يلتقي هذه الأميركية ولايلتقينا؟»،

رأى حذاء أنيقاً في واجهة غوتشي Gocci. قال في لهجة خطابية: «يبدو مريحاً، أليس كذلك؟» وكان الحذاء يبدو أكثر من مريح. وفي أسفل الشارع لفت نظره وشاح من كشمير بوردو في واجهة محل هيرمز. وقبل أن أغادر روما، اشتريت الوشاح وأعطيته إياه. ومع أنه كان ينكر الاهتمام بالمقتنيات المادية، والاتصاف بالعاطفية الزائدة، فإن ذلك الوشاح هو الذي كان يلبسه مرة بعد أخرى عندما أكون أنا في روما، ويكون الجو بارداً.

كان فيلليني لايستعرض واجهات المحلات بانتظام إلا في شارع ديلا كروتشي حيث يمكن أن تجعله يتردد قطعة شوكولا في واجهة، أو تغريه رائحة الجبن. وفي حين أذهله نموذج المتاجر في لوس انجليس من حيث الحجم والمجال، وترك في نفسه أثراً قوياً، فإنه لم يثق بالمتاجر التي تدّعي أنها «خبيرة» في كل شيء. وقال: «إن صاحب الحاسة التي تدرك بها الطعوم» فقط هو الذي يستطيع أن يميز أفضل جبن موزاريلا وأفضل جبن بارميّ أيضاً. وبالتأكيد لايتوقع من الشخص ذاته أن يرى جوف البطيخة ويعرف إن كانت تستصرخ الآكلين في إبان نضجها، أم أنها تستجدي يومين آخرين حتى تنضج تماماً.

حين اقترب موعد مغادرتي روما في ذلك الربيع من عام ١٩٨٠ بعد عدة أسابيع من التحدث مع فيلليني قال: إنه يرغب في رسم صورة لي. ورجوته أن يرسمها وأنا في روما، إلا أنه رفض، وقال موضحاً: «ستكون رؤيتي لك أفضل بعد أن تغادري. سأراك في عين الخيال، سأرسم ذكراك».

وصلتني الصورة وأنا في لندن بعد عدة أيام، ومعها ملاحظة تبريرية بعض الشيء تصف صورة «شارلوتينا» بأنها «واحدة من صوري الكاريكاتورية الصغيرة المضحكة غير المجاملة». أعجبتني الصورة. لقد رآني فيلليني كما أرى نفسي

ماعدا شيء واحد، وهو أنني ظهرت في الصورة لابسة قرطين ذهبيين مما يلبسه الغجر. لم أكن لابسة قرطين مثل ذينك عندما كنت معه، بل لم ألبس أقراطاً قط.

اتصلت به لأشكره وأخبره أن الصورة أعجبتني. وسألته بعد ذلك عن سبب رسم القرطين، فقال: «إنك تلبسينهما في داخلك».

فمضيت من ساعتي واشتريت قرطين.

لما زرت روما مرة أخرى، مررت، وأنا ماضية إلى لقائه، على مخبزه الأثير، فأثارت اهتمامي كعكة في الواجهة، ولاسيما بعد أن استفهمت، وعرفت أنها كعكة تورتادي بولنتا Torta di Polenta. اشتريتها على الفور.

عندما قدمتها إليه، قال معلقاً: إن عبارة بولنتا تورتي Polenta Torte تبدو وكأنها تعني «شيئاً من مطعم يقدِّم الأطعمة النباتية الخالصة»، ثم التهمها. أسعدني أن أقدِّم إلى فيلليني شيئاً في روما. سألته إن كان سيقدم إليَّ شيئاً في نيويورك عندما يذهب إلى هناك. فقال: «سأذهب إلى نيويورك»، ثم أضاف قائلاً: «أنا عاقد العزم على ذلك».

كنا نتناول طعام الفطور، أو الغداء، أو العشاء، أو نشرب الشاي في الفندق الكبير. ذلك هو المكان الذي اختاره للاحتفال كلما اتفق مجيئي إلى روما مع يوم ميلاده في العشرين من كانون الثاني. كانت حفلة عيد الميلاد مناسبة نحتسي فيها الشاي، وتضاف إلى فطائر الفندق الكبير كعكة الميلاد التي أصبحت تقليداً. كنت أحضرها معي من نيويورك وهي في الحقيقة لم تكن كعكة مطلقاً، بل كعكة شوكولا بالبندق من محل E.A.J في شارع ماديسون. لقد اكتشف فيلليني هذه الحلوى الاميركية التي كنت أجلبها في غير مناسبة عيد ميلاده.

كان الفندق الكبير يزودنا بالصحون والشوكات لنأكل بها حلوانا الأميركية. بينما كان الضيوف الآخرون يحدقون إما إلى فيلليني وإما إلى الحلوى. وحين كانوا يطلبونها كان يقال لهم إنها مجلوبة من الخارج. كان فيلليني يحظى بامتيازات في كل مكان.

كان لايسمح لي أن أدفع ثمن الفاتورة حتى في حفلة عيد ميلاده المقتصرة على الشاي والكعك، وحتى حين كنت أدفع مقدَّماً، أو أزعم أن دار النشر ستعوضني عما أنفقت.

وبما أنني صدقت فيلليني عندما قال: «لكي تعرفيني حق المعرفة، يجب أن تريني وأنا أعمل»، وأنه «لايحيا حياة حقيقية» إلا أثناء الإخراج، اتصلت به من نيويورك عام ١٩٨٢ لأسأله إن كان يمكنني أن أجيء إلى روما لأشاهده وهو يخرج فيلم «السفينة المبحرة». وحتى ذلك الوقت، كان يبدو لي دائماً أنه من الأفضل أن أزوره خلال أسابيع الفراغ من العمل لكي أشاطره الأوقات التي لايشعر فيها بأي ضغط. قال فيلليني: «لماذا تسألين؟ لن أرفض لك طلباً». وأخبرني أنه سوف يرسل من يحضرني من المطار، لأنه كان يصور، ولايستطيع أن يأتي هو بالذات. ولما وصلت، أُخذت رأساً إلى شينشيتا.

حين صعدت إلى متن السفينة المتأرجحة التي بنيت على منصة الصوت، حياني فيلليني بحرارة قائلاً: «يسعدني حضورك، ياشارلوتينا».

قلت: «لقد قلت لي: إنني لن أعرفك حق المعرفة إذا عرفتك متحدثاً فقط، ولم أرك وأنت تعمل. لذلك جئت لأراك وأنت تخرج فيلماً».

انحنى فيلليني رافعاً يده ليخفي صوته (وبذلك لفت انتباه الجميع)، ثم همس في أذني: «ثم عليك أن تعرفيني في السرير».

بذلت جهدي كي أؤدي دوري، وأبدو مرتبكة قدر الإمكان. لم يسمع أحد ماقاله فيلليني، ولكن الفنيين والممثلين الواقفين حولنا أرخو لمخيلاتهم العنان، وهكذا كان وصولي استراحة منشطة خلال عمل النهار، كما أن مارافقه من تعاطف ومزاح قد جعلني مقبولة في الموقع. فلم يتساءل أحد عن حضوري.

قال فيلليني بعد أن عاد جاداً: «أهلاً بك، ياشارلوتينا، في شينشيتا، بيتي الحقيقي».

ثم عرَّف أولئك الذين تجمعوا حولنا بي: «هذه هي شارلوت شاندلر. لقد ألَّفت كتاباً رائعاً عن المهرجين، الأخوة ماركس، وخاصة عن المهرج العظيم غروتشو. وبما أنها كتبت عن المهرجين، فإنها سوف تكتب عني». (كان فيلليني قد قال لي: إنه على حين اعتبره بعضهم مدير حلبة في سيرك، فإنه كان يرى نفسه مهرجاً والأفلام هي سيركه).

قال فيلليني في أحد أحاديثنا المبكرة: «حين أعمل مع الناس، سواء أكان العمل طويلاً أم قصيراً، أحتاج إلى جو من التجانس والتشارك. أحتاج إلى العمل مع أصدقاء. يجب إقامة الصداقات. ينبغي أن تكون لنا مغامرات مشتركة، وبعدئذ ينبغي أن تكون لنا ذكريات مشتركة».

ولم يساورني شك في صحة هذا القول: فما رأيت فيلليني مرة إلا رجَّحت أن اللقاء ذكرى في طور التشكل. ما شعر بالضجر لحظة، ومامن تجربة انتهت إلا شعرتُ بالأسف على انتهائها.

حين كان فيلليني ينتهي من تصوير مشهد كان يأتي إليَّ، وربما يهمس في أذني، وهو مدرك أن العيون محدقة إليه. وكان يقول مازحاً: «سنذهب إلى مراكش غداً». وكنت أجيب في حماسة: أجل، أجل». وفي الأسبوع التالي كان يسأل: «هل ترغبين في مرافقتي إلى استانبول غداً؟» وكنت أرد من غير تردد: «بالطبع».

وفي هذه اللحظة، كانت الرحلات تبدأ بالسؤال وتنتهي بالجواب. لم أفترض أكثر من ذلك، ولم يشعرني ذلك بالخيبة. كنت أشاطر فيلليني الحياة في روما، وكان ذلك مبتغاي. ولقد دُهشت مع ذلك من عدد القلوب المحطمة بسبب مايُزعم عن إخلاف فيلليني للمواعيد. لو طلب مني فيلليني أن أذهب معه إلى القمر، لوافقت.

قال لي: «إن للهراء معنى في أكثر الأحوال».

عندما كان يُخرج فيلم «السفينة المبحرة» راقبته وهو يحاول عبثاً أن يحصل على نتيجة معينة من ممثل لم يحقق في الظاهر الاستجابة المطلوبة.

كان يفترض من الممثل أن يبدو مصعوقاً عندما يلمح الفتاة الرقيقة الشاحبة التي كانت جاثمة على متن السفينة وقد أخفاها رداء رمادي فضفاض وقلنسوة. دعا فيلليني إلى استراحة وراح يتحدث مع الممثلين كل على انفراد.

عندما استؤنف التصوير، التفتت الفتاة الملتفة في الرداء إلى الممثل، فعبَّر التعبير المناسب تماماً هذه المرة.

وعلى غفلة من الممثل، استبدل فيلليني بالممثلة الشابة أكبر رجل استطاع العثور عليه. وكان ذلك نكتة عملية بليغة لأن ذلك هو المشهد الذي صُوِّر.

كان فيلليني يتحدَّث ويوضِّح باستمرار في موقع العمل. ويحاول أن يتعرف كل واحد، ويحافظ على الحد الأقصى من الألفة والوئام، كانت أحاديثه وتوجيهاته سيلاً لاينقطع. كان يمكن أن يقترب من الممثلين ويسأل: «هل رأى أحدكم حلماً جميلاً في الليلة الماضية؟» كان يعلِّم، ويتزلَّف، ويشجِّع، ويؤدي كل الأدوار بما فيها أدوار النساء. قال للجميع: «يمكن أن أكون امرأة مغتلمة رائعة». أما خارج موقع العمل، فلم يكن يتكلم كما يتكلم مع جمهوره الكبير. كثيراً مايكون مصغياً في الحديث مع شخص واحد، أو مع من يعزُّ من الأصدقاء.

قال فيلليني: إن التحول الذي يطرأ على طاقاته وهو منهمك في العمل قد يجعل تعرُّفه متعذراً عليَّ. ومع أنني لاحظت الفرق الذي أشار إليه، فقد تعرفته. لم يكن التغيُّر كبيراً كما كان يعتقد. أدركت أن الفارق كان فارقاً في الشعور فقط.

كان يحظى في موقع العمل باحترام كامل، بل بالتبجيل. وكل واحد كان يبدو له الاشتراك في أحد أفلامه أمراً مثيراً سواء أكان نجماً أم ممثلاً مستأجراً. وحتى ممثل المنتج، والمراقبون النقابيون الذين كانوا يحضرون للمحافظة على مصالحهم، كان يسحرهم المخرج الأسطورة.

وعند تناول الغداء خارج شنيشيتا، وبعيداً عن العيون المراقبة، كان فيلليني يسترخي ويصمت. وفي كل يوم تقريباً كان يأكل مع المجموعة كلها، مؤدياً دور المخرج خلال الوجبة مع استفاضة في الحديث، وغرابة في السلوك، ومتأنقاً في الإشراف على الطعام، ومتأكداً من جلوسهم جميعاً.

وخلال الساعات الطويلة في موقع التصوير كان نشاطه لايفتر، وكلامه مع الممثلين والفنيين لاينقطع، ومع ذلك فقد بدا لي وحيداً. فالذات الخاصة في داخله كانت معزولة ومشغولة تتخيل وترسم فيلمه في ذهنه.

قدم آلدو نيمني Aldo Nemni، رجل الأعمال الناجح الذي كان يحب الأفلام، وكانت مغامرته الأولى كمنتجٍ فيلم «السفينة المبحرة»، قدم من ميلان مراراً ليشاهد عبقرية فيلليني في أثناء العمل، وليقول وداعاً لأمواله. قال لي: إن فيلليني فنان كامل يحب عمله، وتستخفه نشوة الإبداع.

لقد غامر نيمني بأمواله بسبب الفرصة الفريدة لعمل فيلم مع فيلليني الذي قدَّم المشروع تقديماً فيه ذكاء ودهاء وشيء من التواضع أيضاً. ثم لاحظ نيمني أن فيلليني أصبح فجأة وراء الكاميرا رجلاً «يستحوذ عليه عمله بالكلية مثل إنسان عاشق، واختفى كل شيء آخر».

كان فيلليني يأنس إلى نيمني، ولقد كان يأمل أن يجد منتجاً صديقاً يتعاون معه مدى الحياة. وبما أن نيمني كان مهذباً ومثقفاً وأخلاقياً فقد أقرَّ فيلليني أن شهيته إلى الطعام صارت أقل من المعتاد.

كان فيلليني لايحبُّ العمل خارج الاستوديو، لذلك لم يكن يلزمه أن ينشىء سفينة في شنيشيتا فقط، بل أن ينشىء بحراً. وكان ينبغي أن يحدث الهيدروليك أمواجاً في البحر الاصطناعي غير منتظمة مثل الأمواج في الواقع «مهما كلف ذلك».

وحتى حين سنحت له الفرصة لادخار أموال متزايدة من مئات آلاف الدولارات إلى ملايين الدولارات، كان يتعامل مع ماله الخاص، ومال المنتجين

تعامل الفارس، فيزول أي احترام عنده للمال، وينحصر اهتمامه في الفيلم فقط. تغيَّر موعد الشروع في العمل عندما أعلن فيلليني المؤمن بالخرافة والمهتم بالعلامات، حسب قول نيمني المندهش، أعلن بغتة أن الوقت غير مناسب، وأنه يتوجَّس شراً. ولقد تغير الموعد إما لهذا السبب، وإما لأنه كان غير مستعد.

وقرر نيمني أن يحدد أرباحه في مقابل تحديد مغامرته. قال لي: «خسرت بعض المال، ولكن التجربة كانت فريدة لاتُنسى. لقد كان إنتاج أحد أفلام فيلليني بطاقة دعوة لي إلى الأعمال السينمائية. وقد استفدت استفادات عديدة وغير مباشرة من معرفتي به». إن الكثيرين منا قد استفادوا.

رافق نيمني جيوليتا إلى ميلان لحضور العرض الأول لباليه «الطريق». وبقي هو وفيلليني صديقين، مع أنه لم ينتج له أي فيلم آخر.

كنت أشعر بالتأرجح المتواصل للمركب الذي كان يحركه الفنيون وأنا جالسة على ماكان يُفترض أنه ظهر «السفينة المبحرة». كان الكرسي يوضع هناك كل يوم، وكنت أجلس وحدي مالم يأتِ فيلليني من بعيد ليوضِّح شيئاً أو يدردش، ومالم يعرِّج على الموقع المغلق مارشيلو ماستروياني، أو سيرجيو ليوني، أو روبن وليامز، أو بول نيومان، أو مايكل آنجلو أنطونيوني، أو أي من المشاهير أو الأصدقاء. وبين حين وآخر، كان يوضع كرسي هناك من غير أن يجلس عليه أحد. كان ذلك يشير إلى أن جيوليتا ماسينا قادمة. وكانت لاتأتي في أكثر الأحوال.

كان فيلليني يحييها حين تأتي أنيقة الملبس، وصغيرة الحجم حتى بالكعبين العاليين. لم يكن الجميع يعرفونها باعتبارها زوجة فيلليني فقط، بل باعتبارها ممثلة لامعة أيضاً. كانت محترمة من الناحية المهنية، ومحبوبة من الناحية الشخصية. كانت لاتمكث إلا فترة قصيرة، وكأنها كانت راغبة عن التدخل.

حيتني بحرارة. وكنت التقيتها أول مرة في مدينة نيويورك وهي عائدة إلى روما من المهرجان السينمائي في سان فرانسيسكو الذي كُرِّمت فيه. لقد اهتزت

للحفاوة التي قُوبلت بها هناك. اتصل بي فيلليني من روما، وأخبرني أنها ستأتي عن طريق نيويورك. وطلب مني أن أستقبلها وأقضي معها بعض الوقت لأنها لم تتعود السفر وحدها. دعوتها إلى الغداء في لوسيرك Le Cirque حيث تعرفها الجميع حالما دخلت. وخلال العام التالي حاول فيلليني عدة مرات أن يرد لي ماأنفقته عندما كانت جيوليتا في نيويورك.

خلال تصوير غرق السفينة في «السفينة المبحرة» أعطيت قناعاً أبيض للوقاية من الدخان والأبخرة الكريهة. ولبس فيلليني وجميع البعيدين عن آلات التصوير أقنعة الجراحين الصغيرة التي بدت زينة بما أنها لم تكن في الحقيقة مناسبة للوقاية من أي شيء ينبغي اتقاؤه.

كانت جيوليتا أحياناً تكلمني همساً، فأرى فيلليني ينظر نحونا. خشيت أن يخصَّنا بالتأنيب. لقد أنبَّها مرة، ولكن ليس لأنها كانت تحادث شخصاً آخر وهو يخرج مشهداً. لم تأخذ ذلك مأخذ الجد، كما كان يمكن أن آخذه أنا. لم أعلم ماأفعل، لأنني لم أرغب في أن أكون فظة لامعها ولامعه.

لما زرت موقع التصوير أول مرة دعتني إلى شرب الشاي معها. قالت إنها تشعر بالدوار من الجلوس على ظهر السفينة المترجحة. قضينا وقتاً طويلاً معاً، ثم عدت وحدي، وعادت هي إلى شقتهما التي كان يعود فيلليني إليها متأخراً كل ليلة. وحين دعتني في اليوم التالي إلى احتساء الشاي، خشيت أن يشعر فيلليني أنني مهتمة بالشاي أكثر من اهتمامي بالغاية التي أتيت من أجلها إلى روما. وهي أن أشاهده وهو يعمل، ولذلك لم أذهب معها في ذلك اليوم.

كانت جيوليتا تستعيد ونحن معاً لقاءها الأول مع فيلليني. فمع أنها كانت جذابة ومحبوبة في المدرسة، وموضع اهتمام كبير من الشباب في غرف الدرس، والمسرح، فقد بهرها فيلليني الشاب تماماً. قالت: «لم يكن مثل أي واحد. وبعد لقائي به، لم أجد من أقارنه به، ولقد بقي الأمر كذلك طوال تلك الأعوام كلها. وظل فيلليني كما كان، إن لم يكن أكثر».

في الأيام الأولى من خطبتهما شعرت جيوليتا أنها «فهمت» فديريكو أكثر من أي إنسان آخر. وفي عام ١٩٨٣ كنا جالستين على ظهر السفينة التي كان تزمع الإبحار. شردت مع الأفكار وزوّت فمها ثم قالت: «لقد كنت بريئة جداً. من المؤكد أن أحداً لايفهم تماماً رجلاً معقداً مثل فديريكو، لا أنا ولا فديريكو نفسه. قال لي: إنه لايفهمني، ولكن ذلك مردّه إلى بحثه الدائم عن المعقد بدلاً من البسيط. في حياتنا اليومية يحب الأشياء غير المعقدة قدر الإمكان لأنه يخلق الأشياء المعقدة في ذهنه.

كان خطبتنا رومانسية وعنيفة لأن الحرب كانت قائمة، واضطر فيلليني إلى التواري عن أنظار الفاشيين الذين أرادوا سوقه إلى الخدمة العسكرية. وكان عليه أن يقيم في شقة عمتي متخفياً هناك ماأمكنه ذلك، لذلك كنا نلتقي معظم الوقت.

كنت أذهب إلى المدرسة، وكنت أحبها، ولكن مامن شيء نافس فيلليني. كان حبي الأول والوحيد، ولايزال.

كان فيلليني يحب المزاح، وكان يضحكني، ولكن من الصعب أن أتذكر أمثلة محددة. وماكان يضحكني ليس مايقول بل طريقة قوله. وأتذكر جيداً عندما دعاني إلى لقائه وتناول الغداء معه. كنت أعرف اسمه، ولكن لم أكن قد التقيته بعد. فما كنت أعرفه هو أنه مؤلف مسرحية إذاعية أُعطيت فيها الدور الرئيسي، ولذلك كنت مفتونة سلفاً. كانت عنوان المسرحية سيكو وبالينا Cico & Pallina، وكنت أنا بالينا، والمسرحية حول زوجين شابين.

كان صوت فديريكو رائعاً. كان من الصعب رفض أي طلب له، وذلك بسبب صوته فقط. صوته الرخيم الدافيء، وخاصة حين يتكلم مع امرأة على الهاتف. وفي الأعوام التالية كنت أعرف متى يكون المتكلم امرأة. كنت ممثلة، وأديت أدواراً في مسرحيات عديدة، وعملت طيلة الوقت مع ممثلين، ولكن أحداً لم يكن مثل فديريكو.

قال: مرحباً ياجيوليتا. أنا فيلليني. قال: فيلليني لافديريكو. ثم قال مامعناه: سئمت الحياة، ولكن قبل أن أغادر هذا العالم، يجب أن أراك، ولو مرة واحدة، أن أرى شكل بطلتي.

كان يمزح بالتأكيد، ولكني كنت راغبة أنا أيضاً في التعرف إليه. وربما حدست في نفسي أنه سيغدو بطلي».

استمدَّ فيلليني «سيكو و بالينا» من قصص قد كتبها منذ أعوام لمجلة مارك أوريليو. وفي ذلك الوقت لم تدرك جيوليتا أن الشخصية التي أدَّت دورها أساسها حب فيلليني الرومانسي الأول. ولما اكتشفت ذلك لم تكترث به. ولقد قال لها: إن القصص خيالية إلى حد بعيد.

كانت تشعر أنها التقت فديريكو البارحة. قالت: «حسناً، في الشهر الماضي»، ثم أضافت باكتئاب: «ولكن فديريكو يراه أبعد من ذلك على ماأظن». تذكرت أنه كان أكثر اهتماماً بالطعام منها في أول غداء تناولاه معاً. ولقد استمر ذلك طيلة حياتهما معاً.

قالت: «لما ذكرت له لقاءنا الأول مؤخراً، اكتشفت أنه لايتذكره مثلي، ولكنه تذكر شيئاً آخر أفضل مما تذكرته أنا. استطاع أن يسمي كل ماتناولناه في ذلك اليوم، لاما أكله هو فقط، بل ماأكلته أنا أيضاً».

توقفت ثم أضافت: إن لديه دائماً ذاكرة طعام مدهشة.

كانت جيوليتا تعتقد أن أداءها دور جيلسومينا قد أضفى عليها غرابة، وأكسبها تعاطفاً. وقد اعتبرت أن هذه المساهمة منها قد تعدَّت النص. فالنص الأصلي يقتضي أن تبدو جيلسومينا مثبطة، بل مجنونة وأقل إنسانية. وشعرت جيوليتا أنها لن تكسب تعاطف الجمهور من خلال هذه المقاربة، بل شفقته. ينبغي أن يشارك الجمهور جيلسومينا فيما تعنيه الوحدة المؤلمة. إن حبها زامبانو الفظ عديم التفكير يدعو للرثاء.

قال لي: «أراد أحدهم أن يصنع دمية على صورة جيلسومينا ورغبت في الحصول على واحدة، ولكن فديريكو لم ترقه الفكرة، ولذلك أُلغيت. لم يعجبه الذين طلبوا ذلك، وأعتقد أنهم غشاشون».

كانت جيوليتا تحب معاشرة الناس على تحفظها. وزعم فيلليني أنه خجول، بيد أن خجل جيوليتا كان أوضح. وكان خجله أكثر استخفاءً. كانت تلتزم الصمت عادة مع فيلليني، وتسترسل في الحديث عندما لا يكون موجوداً.

قالت لي: «أنا أحب الحفلات، والولائم، وقضاء الوقت مع الأصدقاء. ويسعدني مجرد الحضور من غير أن أتكلم كثيراً. أشعر وأنا مع فديريكو أنني أستظل به. وأظن أن الناس يفضلون الاستماع إلى ما يقول».

توقفت ثم قالت: «إني لأتساءل كيف يتصرف فديريكو مع غيري من النساء. فأنا لاأعرف إلا كيف يتصرف معي.

وبما أنه لم يكن ينم كثيراً، بل بضع ساعات كل ليلة، فقد كان لديه وقت أكثر من الآخرين للتورط في متاعب. يسألني الناس عما يجعلني أتغاضى عن زلات فديريكو. أنا لاأتغاضى. وبالطبع أنا لاأعرف مايفعل. فأنا وغيري نعرف مايصوره على الشاشة، ومايقوله في المقابلات. فهو رجل إيطالي، ويترتب على الرجال أن يتحدثوا عن مآثرهم الجنسية بغية كسب احترام غيرهم من الرجال. وأعتقد أن الحقيقة موزعة بين مايُفضي به إلى العالم ومايفضي به إليَّ. يقول لي: إن لاشيء مما يقول يعني شيئاً. لايقول أبداً: إن لاشيء منه صحيحاً، أو لاشيء منه قد حدث، بل لاشيء منه يعني شيئاً. وكان يعود إليَّ دائماً، لأنني جزء منه.

لم يقدِّم لي فديريكو أيَّ معلومة من تلقاء ذاته. وإن سألته إن كان عرف نساء أخريات في حياته، قال لي ماأرغب في سماعه على وجه التقريب. اتهمته بالكذب، فوافق. وهو لايقول لي أي شيء يؤثِّر فيما بيننا من علاقة، فأنا رفيقة عمره، ولقد عشنا حياة مشتركة، والآن نعيش ذكرياتنا المشتركة».

كان مقرراً أن تكون صوفيا لورين نجمة قصة فيلليني «رحلة مع أنيتا»، وهو الفيلم الذي تمنَّى أن يلي «ليالي كابيريا». وأعلن فيلليني أنه تخلَّى عن الفيلم لأن صوفيا لورين كانت غير موجودة في إيطاليا آنذاك، وهذا كان صحيحاً. إلا أنه كان عنده سبب آخر خاص.

كانت جيوليتا تعتقد أن مغامرة الحب التي قام بها الزوج أساسها خيانة قام بها فيلليني بالفعل، وأن «أنيتا» يمكن أن تكون في الواقع أي امرأة إلا أنيتا اكبيرغ أو صوفيا لورين. وأنكر فيلليني ذلك، غير أنه لم يبحث عن ممثلة أخرى لأداء الدور لأنه «لم يكن هناك إلا صوفيا واحدة، إضافة إلى أن جيوليتا كانت محقة»، كما قال لي. إن الشخصية التي أدَّت دورها جيوليتا، زوجة رجل غير مخلص، كانت في القصة لينة الجانب. وجيوليتا في الواقع كانت أبعد ماتكون عن ذلك.

قالت جيوليتا: يقول الناس: إن الزوجات الإيطاليات مختلفات، أي أنهن أكثر تسامحاً. وهذا غير صحيح، فالأزواج الإيطاليون هم المختلفون. ماهي خياراتنا؟ لذلك أحاول أن أنظر إلى الجانب الآخر، لأنني أين أجد رجلاً مثل فديريكو؟ لايمكن أن أجده في أي مكان. فهو إنسان متفرد، إنسان عبقري. وأعتقد أن للعبقرية امتيازات.

أخبرتني جيوليتا عن عملها مع زوجها المخرج. إن أكبر مشكلة واجهتها مع فيلم «جولييت والأشباح» هو رهبتها من العمل ثانية مع فيلليني الأسطورة. لقد دفعها المخرج الشاب إلى احتراف التمثيل. عند إخراج فيلم «جولييت والأشباح» كان قد مرَّ على زواجهما عشرون سنة، ولكنها مع فيلليني المخرج كانت ممثلة توجهها اسطورة حية، فشعرت أنها مكبوتة.

لقد تماهت جيوليتا شخصياً مع شخصية جولييت، فلقد صنع فيلليني الفيلم من أجلها، وقال: إن الشخصية قد ألهمته إياها زوجته. كانت فكرة الفيلم قد خطرت له في أعقاب اضطراب في حياتهما الخاصة. أُشيع أنه على علاقة مع نساء أخريات. ثم مع امرأة أخرى، وهذا أسوأ، وصدقت جيوليتا ذلك. لم تستبعد أن

تنجذب إليه جميع النساء بما أنها تعتبره أكثر الرجال جاذبية وإثارة في العالم. وأن يرغب هو في بعضهن كان أمراً طبيعياً أيضاً، ولكن جيوليتا لم تستطع أن تتكيف مع ماكان صحيحاً في الإشاعات.

قالت: لو عدت إلى ذلك الزمن لكنت أشد إصراراً على تغيير مفهوم فديريكو عن «جولييت والأشباح». كانت تعتقد أن الفيلم كان انعطافاً مهماً في مجرى حياتهما الحرفية. في ذلك الوقت كان فيلليني في ذروة النجاح بعد إخراج «حياة حلوة» و «ثمانية ونصف». لم يكن فيلم «جولييت والأشباح» إخفاقاً، إلا أنه لم يُحقق النجاح الذي حققه الفيلمان السابقان نقدياً وتجارياً. بعد هذا الفيلم صار المنتجون يحسبون حساب المغامرة التجارية مع فيلليني، ولاسيما في ضوء الارتفاع المتزايد للإنفاق على صناعة فيلم. ومنذ البداية اعتقدت جيوليتا أن تصور شخصيتها خاطىء، فهو لم يعكس وجهة نظر المرأة، بل وجهة نظر الرجل. ولقد صدَّتها أسطورةُ زوجها. كانت تعرف أنه عبقري، ولقد اعترف بذلك العالم وأكدّه. فكيف كان يمكن أن تقول له مايفعل، ولاسيما إن كان لايستمع إليها؟

ولشدماانفعلت جيوليتا حين تذكرت ليلة قضتها في مدينة نيويورك وصفتها بأنها واحدة من أروع الليالي في حياتها. حدث ذلك في شقة جاكلين كينيدي الواقعة في الشارع الخامس. فقد أقامت السيدة كنيدي حفلة عشاء على شرف فيلليني وماسينا في مناسبة العرض الأول لفيلم «جولييت والأشباح» في نيويورك.

قالت جيوليتا: «كانت الآمال المعلقة على الفيلم كبيرة، وكنا نستشعر بعض الخيبة من الطريقة التي استُقبل بها الفيلم، إلا أن تلك الليلة كانت رائعة جداً. كانت الشقة تواجه الحديقة المركزية، وكانت خزانة ملابس جاكلين أكبر خزانة رأيتها في حياتي. لم يخطر لي قط أن أمتلك كل تلك الملابس في وقت واحد، مع أن ذلك أمر رائع جداً. في تلك الخزانة وحدها كان عند جاكلين من الملابس أكثر مما امتلكت طيلة حياتي. وأعتقد أنها ليست الخزانة الوحيدة. كانت الشقة كبيرة، وتشرف على منظر رائع. قُدِّم لنا طعام فاخر، ولكني كنت منفعلة جداً بحيث

نسيت ماأكلنا. ربما يتذكر ذلك فريريكو. فما أتذكره هو كمال الأشياء هناك، وخاصة جاكلين ذاتها. لقد كانت ليلة لاأنساها طيلة حياتي.

تأسفت جيوليتا على أنها انتظرت أفلام فيلليني، ولم تمثل في أفلام أخرى. وقالت: «سرعان مامرَّ الزمن، ثم انقضى كله».

إن البغيَّ المثيرة للعطف، والتي أدَّت دورها شيرلي ماكلين في فيلم «شاريتي الحلوة» قد استفادت من شخصية كابيريا التي أدت دورها جيوليتا في «الشيخ الأبيض» و «ليالي كابيريا». ولما كرَّمت الجمعية السينمائية في مركز لنكولن ماكلين عام ١٩٩٥، تحدثت معي عن دور شاريتي هوب فلانتاين الذي أدَّته، ودور كابيريا الذي أدَّته جيوليتا:

«أردت أن أصل إلى أغوار الشخصية. شاهدت «ليالي كابيريا» لأدرس تصور جيوليتا ماسينا. إن كابيريا قاسية وغير عاطفية، ولكنها تتصف بالبراءة والأنفة. وهي دائمة البحث عن شيء من غير أن تعرف ماتريد حق المعرفة. لذلك تبحث عنه في الحب وفي البيت وفي الدين وحتى في تحسين واقعها المهني كبغيّ.

وأنا أرى أن مفتاح شخصيتها هو المال الذي تحتفظ به في علبة قهوة في بيتها. إنها صندوق أملها. ومهما حدث لها فإنها لاتفقد الأمل. وحتى في النهاية، حين تخسر كل شيء إلا حياتها، تبتسم والدموع في عينيها.

كان صديقي بوب فوس هو المخرج، وكان من المعجبين بالمخرج فيلليني. وبعد إنجاز الفيلم، التقيت فيلليني وجيوليتا عندما كانا في كاليفورنيا. لاحظت أنها تلتزم الصمت في حضرة زوجها، وتدع له الكلام كله».

وذكر لي مايكل آنجلو انطونيوني مثالاً على ظرافة فيلليني. غاب أنطونيوني عن إيطاليا زهاء سنة ونصف السنة في أثناء العمل في فيلم "Zabriskie Point" (١٩٧٠) في هوليود. وفي طريق العودة توقف في لندن بغية التجول في شارع

كارنابي ومشاهدة الهبيين. وحين كان يعبر الجمارك، عثرت الشرطة على قليل من الماريجوانا في إحدى فردتيْ حذائه. وكان ذلك فضيحة كبيرة أكدتها الصحف في كل مكان.

وعند عودته إلى إيطاليا أقام له فرانشيسكو روزي وزوجته جيانكارلا حفلة عشاء في منزلهما في فريجيني. وبالطبع كان الجميع هناك قد قرؤوا عن أنطونيوني والماريجوانا. وكان من بين الضيوف فيلليني وجيوليتا.

ساد الجوَّ توتر شديد. وشعر الجميع بالحرج. تحدثوا عن كل شيء في العالم إلا عن حادثة الماريجوانا. أخذت جيانكارلا فيلليني إلى ناحية وقالت: «هذا فظيع. ماذا نعمل حتى نكسر الجليد؟».

مضى فيلليني نحو أنطونيوني وانحنى، ثم خلع إحدى فردتي حذائه. ورفعها قائلاً: «تفضل دخن».

وضحك الجميع وزال التوتر.

وحدثني روبيرتو روسيلليني عن ابتعاده عن فيلليني في جمعية أصدقاء السينما الفرنسية في أميركا. قدمتنا من الجمعية ماري ميرسون، وحين ناقشنا معنى لفظة صديق تذكر علاقته مع فيلليني: «كنا ننوي تناول العشاء ذات ليلة، غير أن فيلليني اتصل بي بعد الظهر وقال: إنه لايستطيع، لأنه وعد شخصاً آخر أن يتناول العشاء معه في تلك الليلة، ونسي أن يخبرني بذلك. قال: إنه مضطر إلى الالتزام بالوعد لأنه كان قد أخلف عدة مواعيد مع الشخص الآخر في الماضي، واتضح لي أن ذلك الشخص كان عدواً لدوداً لي. لم يسرني ذلك. لم يعرض عليَّ أي خيار، ولم يقدم أي اعتذار. لم أفهم سبباً لتناول فديريكو العشاء مع شخص مثل ذلك الشخص الذي علمت أن فديريكو قد اكتشف أنه مضجر على الأقل.

في اليوم التالي اتصل بي فديريكو ودعاني الى لقاء. سألته عن العشاء الذي تناوله في الليلة الماضية. قال: إنه كان مضجراً كما

تـوقعت. ثم أضاف قائلاً: كنت معنا على نحو ما. ثم توقف. لم أسأله أي سؤال عن ذلك. كنت أعرف الشخص، وأعـرف أنه لن يقول عني إلا مايسوءني. تابع فديريكو قائلاً: كنت موضوع المناقشة الرئيسي، وقال أشياء سيئة عنك طيلة المساء.

لم أكترث بما قاله الرجل عني، بل بما قاله فديريكو، لذلك سألته: عندما قال عني تلك الأشياء السيئة عني، ماذا قلت أنت؟

أجاب فديريكو: لاشيء. لاجدوى من ذلك. فهو يكرهك. كان تغيير رأيه أمراً غير ممكن.

كان فديريكو محقاً. كان محقاً فيما يتعلق بالرجل، وكان مخطئاً فيما يتعلق بي. كان رد فديريكو عملياً ومنطقياً. لقد كان صادقاً معي. وكان يمكنه أن يكذب ويقول: إنه دافع عني، ولكن لم تكن تلك عادة فديريكو. لم يشعر أنه أخطأ، غير أني أرى أنه قد أخطأ في عدم الدفاع عني. لو كنت مكانه لقلت للرجل على الفور: فديريكو صديقي، وإذا قلت كلمة أخرى عنه سأغادر المكان. هذا لو كنت في مكان فديريكو، ولكن ذلك كان غير ممكن، لأنني كنت سأرفض الدعوة من أحد أعدائه.

ولما رغب فديريكو في تحديد موعد عشائنا، أخبرته أنني مشغول في ذلك الأسبوع، وأنني سأتصل به، ولكني لم أتصل. لقد تعمدت ذلك بلا ريب للتملص من الموعد. إن رفقتنا الحميمة العفوية قد انتهت. لقد أخذتنا الحياة في مسالك مختلفة، كما تفعل عادة عندما نسمح لها بذلك.

إن فديريكو عبقري، وأنا فخور بأني واحد من أوائل من أتاحوا له فرصة العمل فيما كان قدره».

في عام ١٩٩٣ كان ألبرتو سوردي يخرج ويمثل في فيلم يؤدي فيه دور سائق عربة قديمة يحاول جاهداً أن ينقذ حياة حصانه الهرم المخلص. كان سوردي

يعرف فيلليني وجيوليتا منذ الحرب العالمية الثانية، عندما كانوا يتبادلون النكات للتخفيف من التوتر في روما.

قال لي: «كنا كلانا في العشرين. التقينا في مكان كان كتَّاب مجلة مارك أوريليو يترددون إليه غالباً لاحتساء القهوة مع الكعك. كان فيلليني يبدو مثل هبي hippie تنتابه أشباح».

وعلَّق سوردي على الفارق بين المرأة التي كان فديريكو يتحدث عنها دائماً، المرأة التي بدت أنها مثال، وبين جيوليتا:

«بقي فديريكو صبياً صغيراً، مع مايتصوره الولد الصغير من صور للمرأة الكبيرة ذات الأثداء الضخمة. إن أمك تبدو لك كبيرة. وقد استحوذت الأثداء الكبيرة على فيلليني. وجيوليتا نقيض النساء اللواتي كان يتحدث عنهن. ثمة تفاوت في الحجم بينهن وبينها. ولكنه كان قادراً على أن يحمي هذه الفتاة الصغيرة، مع أنه بقي ولداً صغيراً.

كان الواحد منهما يكمل الآخر. إن معظم الناس الذين عرفتهم تغيروا عندما أصبحوا ناجحين، أما فديريكو فلم يتغير. تصادقنا منذ قدم من ريميني أول مرة. كان قروياً جداً. ثم عثر على جيوليتا. أخذته إلى بيتها، وبعثت الحياة في ذلك الشاب الفقير النحيف. أحاطته بالرعاية، وتبنته أسرتها. كان محتاجاً إلى الرعاية أي إلى وجبات منتظمة، وملابس نظيفة.

بعد أن قضينا شهر العسل، كنا نتردد إلى مطعم صغير حيث لم نكن ندفع إلا ثمن المعكرونة. كان الطباخ من أصدقائي، وكان يضع تحت المعكرونة قطعة لحم».

أما بالنسبة إلى توليو بنيللي، الذي شارك فيلليني في الكتابة طيلة العمر، فقد كان واضحاً له من اللقاء الأول أن مستقبلاً متميزاً ينتظر فديريكو الشاب.

كان فدريكو في منتصف العشرينات، وكنت في الثامنة والثلاثين. كان طويلاً ونحيفاً وكثيف الشعر. وكان من ريميني، وكنت أنا من بيدمونت Pied-mont، أي من عالمين مختلفين. وحين كنا نقف معاً كنا نبدو مثل رأس واحد على جسم الآخر. ولكن سرعان ماانسجمنا لأن كلينا أحب الحياة حباً عظيماً.

كان فيلليني شخصية آسرة. كان يعرف مايريد على وجه الدقة. وماكان يمكن أن يثنيه شيء. كان مخرجاً بالفطرة. وكان حازماً لايساوم. ومع أنه كان في أول الشباب فقد كان جاهزاً تماماً ليكون مخرجاً.

إن حادثة واحدة تلخص ذلك. ففي زمن الحرب العالمية الثانية، كنا في الفندق الكبير في تريست Trieste، وهو فندق رائع من فنادق القرن التاسع عشر. بعد قصف تريست بالقنابل، لم يبق فيها إلا القليل من المباني القائمة. كان في الفندق جناح يدعى جناح الإمبراطور، وقد سمي بذلك لأن إمبراطور النمسا نام فيه. كان فيلليني كاتب مخطوطات غير معروف، ولكن حين رأى الجناح أراد أن ينتقل إليه. قلت له: هل جُننت؟ ولما رأيته مرة أخرى، وجدته ينقل أشياءه إلى جناح الإمبراطور.

رأيت فيلليني آخر مرة قبل أن يذهب إلى سويسرا بغية إجراء عملية جراحية للقلب. طفنا بالسيارة حول روما. مررنا على رواق كان ذات مرة ملاذاً للقطط التي كنا نأتي ونطعمها لحماً وجبناً».

سألني تنيسي وليامز إن كنت لاحظت عندما التقيت فيلليني مدى التشابه بينهما. واعترفت أن التشابه لم يخطر لي مطلقاً. فاستأنف وليامز قائلاً: أما لاحظتِ كم هو طويل وكم أنا قصير؟ أما لاحظتِ أنه يُعنى باختيار ربطة عنقه، في حين أنني لو خُيِّرت لاخترت السلاسل بدلاً منها؟ أما لاحظت أنني أختلط مع الرجال مرة بعد أخرى، بينما يستحوذ الاهتمام بالنساء على فيلليني تماماً؟ أنا أحب النساء أيضاً، ولكنني قد أحب واحدة من مليون، أما هو فقد لاينفر إلا من واحدة من مليون.

كلما اتسع العالم زادت سعادتي، وفيلليني يحلو له العيش في عالم صغير. أنا أبحث دائماً عن مكاني، أما هو فقد وجده. إن صديقي العزيز فرانكي (فرانك ميرلو) يحفظ عبارة اسبانية سمعها في مكان ما. وهذه العبارة هي: "El mondo es un Panuelo"، وتعني. إن العالم منديل. إن عالم فيلليني منديل صغير. فالسعادة عنده هي البقاء في روما. وحتى في روما لا يذهب إلا إلى أماكن قليلة كالمطاعم والأحياء المجاورة. أنا لاأسخر من ذلك، بل أحسده عليه. فأنا نفسي أبحث دائماً عن موطن حبي الخاص، المكان الذي أنتمي إليه. ولقد وجد فيلليني ذلك في روما. وأنا لاأزال أبحث.

ألسنا متشابهين؟ كلانا يحب عمله أكثر من أي شيء آخر. واهتمامنا الآخر هو الجنس. كلانا بدأ الكتابة وهو في أول الشباب، وباع قصصاً للمجلات. وكلانا ذكي أيضاً. لذلك يمكنك أن تري أننا متشابهان تماماً في الحقيقة.

عند فيلليني أخ وأخت أصغر منه، وكذلك أنا. كانت أمه امرأة قوية، وأبوه بائعاً جوالاً مثل أبي، وكان مثله أيضاً زوجاً غير مخلص، ويعتقد أنه زوج جيد وأب جيد.. غير أن أمه لم تكن مجنونة مثل أمي. كلانا كان مريضاً وهو طفل. أخبر الطبيب والدته وهو صغير أن قلبه ضعيف ولا يتوقع أن يعيش حياة طويلة أو حياة نشيطة. وكذلك أُخبرتْ أمي عني. غير أننا عشنا كلانا حياة أطول مما توقع الأطباء.

أخبرته عن الطعام في الجنوب الأميركي. كان شديد الولع بالطعام، ويطيب له الحديث عنه، أما أنا فلا يطيب لي إلا أكله».

ضحك تنيسي ضحكته المميزة التي تتردد في أي مسرح تعرض فيه مسرحياته، وتطغى على أصوات الممثلين.

«دخلت إلى غرفة الرجال، وحين عدت وجدت فيلليني يرسم على غطاء الطاولة. أودُّ لو أستطيع أن أفعل ذلك في أي مكان وفي أي زمان. أحتاج إلى الإقامة في بيئتي، وفي الوقت المناسب من النهار للضوء والقماش والألوان

والفراشي. تخطر لي أفكار للصور تماماً كما تخطر لي أفكار للمسرحيات. أتقصد دوماً حمل رزمة من أجل تدوينها لأنها تأتي سريعة وكثيرة بحيث لاأستطيع أن أتذكرها كلها. غير أني أنسى الورق وأنسى الأفكار. والوقت الوحيد الذي لاتأتي فيه الأفكار على هذا النحو هو عندما أجلس، وأحاول استقدامها.

لابد لك من الألم حتى تكوني مبدعة. والإبداع يخص الحساسين والمهتمين، ولذلك كتبت عليهم الخيبة. وأنا أعتبر نفسي من ذلك النوع من المبدعين. أنا وفيلليني نتميز بالأنفة، نضحك في الظاهر، وتؤلمنا تلك الأحلام التي لم تتحقق لهذا السبب أو ذاك، وتلك الأحلام التي تحققت ولكنها لم تُقدَّر حق قدرها، أو ازدُريت، أو عُوملت معاملة الأطفال المرضى، والتجربة الذاوية.

قلت له: نادني توم، وقال: نادِني فيفي. والظاهر أنني لم أستطع أن أطلق عليه هذا الأسم. كان غير ممكن أن ألفظ كلمة فيفي من غير أن أشعر بالسخف، لذلك مادعا الواحد منا الآخر شيئاً. وأفكر فيما جرى في الواقع، وأتساءل: كيف حدث ذلك؟ كان واحداً من أعظم من التقيت بهم في حياتي. تمنيت أن يُخْرج شيئاً كتبته، أي شيء كتبته.

تحدثنا عن عمل شيء مشترك. أخبرته عن بعض قصصي. راقته فكرة عمل فيلم من ثلاث من قصصي القصيرة. ناسبه ذلك الشكل حقاً. وفكرت في إطالة إحدى قصصي، أو كتابة شيء جديد من أجله خاصة، ولكنه طلب مني أن أرسل إليه قصصي القصيرة عندما أعود.

ولم أقدر على الانتظار. فبدأت أبحث عن كل ماكتبت. وحاولت أن أكتب بعض الأفكار القصصية الجديدة التي ظننت أنها تناسب أسلوبه في الإخراج، وتفسح في المجال لنشاط مخيلته العجيبة. طلبت من مساعدي أن يعيد طباعة بعض المخطوطات غير المنشورة. وكنت لاأملك إلا نسخة واحدة من بعض أعمالي، لذلك طلبت من بعض الجهات المختصة أن تبحث في المكتبات. وحصلنا على مادة وفيرة لإرسالها إلى روما. ثم انتظرت استجابة فيلليني.

لم أتلق أي رد. قلت: هاهي ذي عادات الإيطاليين. عزمت على إغفال الموضوع، وطرده من فكري. ومع ذلك راقبت البريد زمناً طويلاً.

وذات يوم بعد نحو عام، عثرت على رزمة نُسخٍ نادرة من كتبي ومسرحياتي لم أذكر أني امتلكتها. أخذت أقرأ، ثم أدركت كيف حدث ذلك. لو أرسلت هذا الطرد هل سيجيب فيلليني؟ فكرت في إرساله وقتئذٍ، ولكني أدركت أن الأوان قد فات. وهكذا الحياة في أكثر الأحيان.

ثمة قول لي يُستشهد به كثيراً، وتُعاد صياغته دائماً، وأعتقد أنه يحق لي أن أعيد صياغته كما أشاء:

«أنا وفيلليني نصور الحياة كما ينبغي أن تكون».

كلانا يُدعى كذاباً، ولكن هذا غير صحيح. إن الأمر في بساطة هو أن الحقيقة ليست همنا الأول. كلانا متهم بالتعبير المعمق الذي يظهرُ أحياناً تخيلاً. ولكن أي الحقيقتين أعظم؟ الحقيقة المفروضة علينا من الخارج وتمثل حقائق الآخرين، أم السيناريو الذي يجري على منصة مسرحنا المتخيَّل. ليس هناك حقيقة أعظم من الحقيقة التي في رأسك، وهذا مايترتب على الفنان أن يُشركنا فيه.

أتذكر ذهابي مع أختي روز إلى مشاهدة فيلم فيلليني «أماركورد». وكان ذلك طبعاً بعد مرور وقت طويل على إجراء جراحة لها في المخ. شاهدت روز الفيلم بابتهاج على الرغم من بعض المشاهد الجنسية الجديدة التي ظننت أنها ستصدمها. وهذا لم يحدث.

ولما انتهت زيارتها. وحان موعد عودتها إلى حيث كان يُعتنى بها، سألتها عن أفضل متعة وفرتها لها الزيارة. حسبت أنها قد تشير إلى ملابسها الجديدة، أو إلى تلك المثلجات اللذيذة التي تناولنا منها الكثير، ولكنها أجابت من غير أي تردد: ذلك الفيلم الرائع.

أنت تعلمين أن روز قد رفضت احتساء الشاي مع ملكة انكلترا عندما أشرتُ إلى إمكان ذلك، لأنها كانت تتخيل أنها هي ملكة انكلترا. وماأعنيه هو أن فيلليني حر في تقبل هذا الاقتباس النقدي من التي أعلنت نفسها حاكمة على الامبراطورية الإنكليزية، مع أن هذا الفيلم لايحتاج إلى أي اقتباسات نقدية أخرى».

وحدثت رومان بولانسكي عن لقائه الأول مع فيلليني في أثناء غداء في باريس، فقال:

«في عام ١٩٦٣ ذهبت إلى كان آملاً أن أشاهد أكثر ما يمكن من الأفلام، وألتقي مخرجين مقتدرين. في ذلك الوقت كنت أعتقد أن فيلم «المواطن كين» هو أعظم الأفلام طراً، ولكن حين شاهدت «ثمانية ونصف» الذي عُرض خارج المنافسة، حركني عاطفياً، واعتبرته من الروائع أيضاً. لقد جسَّد كل ماحلمت بأن أراه على الشاشة، ولم أشاهده منذ مدة طويلة، غير أني لو رأيته الآن لما اختلفت مشاعري نحوه.

رُشِّح فيلمي «سكين في الماء» للأوسكار في فئة الأفلام الأجنبية، ودُعيت في عام ١٩٦٤ إلى كاليفورنيا، وكان هذا شرفاً لي. وكان يعني أنني سوف التقي بعض المخرجين، وأنني سوف آكل بانتظام على حساب أكاديمية الفنون والعلوم السينمائية.

وعند وصولي نُظمت لنا رحلة ترفيهية إلى ديزني لاند Disneyland. وكان في عداد المجموعة الصغيرة التي قامت بالجولة فديريكو فيلليني الذي كان فيلمه «ثمانية ونصف» ينافس فيلمي «سكين في الماء». علمت أنني فقدت الفرصة، ولكني كنت سعيداً. التقيت سنو وايت وجيوليتا ماسينا.

أذكر أن ديزني لاند أعجبت فيلليني، أو هكذا ظننت. اعتبرها «حياة حلوة للأطفال»، وقال: إنه يتمنى أن يصنع فيلماً وثائقياً عنها. لم أفهم لماذا يرغب في ذلك من استطاع أن يصنع «ثمانية ونصف». وأتذكر أن فيلليني قال: إن مايرغب حقاً في القيام به في لوس أنجلس هو لقاء مي ويست وغروتشو ماركس.

كان تحاشي التفكير في الوقوف على المنصة واستلام الأوسكار أمراً غير ممكن. إلا أن حلم يقظتي كان مشوشاً، لأني كنت أعلم أن فيلم «ثمانية ونصف» لايمكن أن ينافسه فيلم. كنت جالساً إلى جانب فيلليني وجيوليتا في حفلة الأوسكار، وكانت جيوليتا تبكي. سألها فيلليني: «لِمَ تبكين؟ لم أخسر بعد».

وحين أُعلن اسم الفائز، وثب فيلليني إلى المنصة، واشتد بكاء جيوليتا، واغرورقت مدامعها. كانت تبكي وأنا الذي كان ينبغي أن يبكي. لايمكنني أن أقول: إنني لم أشعر بشيء من خيبة الأمل، وإن كنت توقعت النتيجة. فالإنسان أكثر استعداداً للفوز دائماً. ومع ذلك شعرت بالفخر. فلقد كان فيلمي واحداً من أربعة أفلام نافست أحد أفضل الأفلام في كل الأزمان.

وفيما بعد ذكر فيلليني على نحو مرتجل أنه لم يكترث كثيراً بالفوز أو الخسارة. ولم أقل شيئاً. ولكني رأيت انفعاله قبل إعلان الأسماء. وأحسست بالموجة العاطفية التي انتابته. هاهي ذي الحقيقة. لقد كنت جالساً إلى جانبه. لم يكن في وسعه أن يقول لي إنه لم يشعر بأي شيء».

ولما ذهب فيلليني إلى طوكيو، احتفى به أكيرو كوروساوا. قال له: أحب اليابان كثيراً بما فيها مطبخها. ويذكر فيلليني أكثر مايذكر الصحبة التي أتاحتها له هذه المناسبة. قال لي: «تخيلي! لقد تناولت الطعام مع كوروساوا!» لم يتذكر فيلليني ماأكل، وهذا نادراً ماكان يحدث. لقد كانت أسماء الأطعمة يابانية.

وقال لي بول مازورسكي: «لما شاهدت أول فيلم من أفلام فيلليني لم أكن قد غادرت بروكلين قط، ومع ذلك تعرفت الشبان في فيلم «المتسكعون». إن رؤية فيلليني للإنسانية رؤية ساخرة وحزينة ومفعمة بالأمل.

كتبت مخطوط «أليس في بلاد العجائب» (١٩٧٠)، وأدخلت فيه دوراً لمخرج سينمائي، والمخرج هو فيلليني وليس أي مخرج. لم يكن يعرفني، غير أني أبرقت إليه في روما، فأجاب بالنفي قائلاً: «أنا لست ممثلاً»، ثم أضاف: «إذا أتيت إلى روما، اتصل بي من فضلك». وفي اليوم التالي طرت إلى روما.

وافق فيلليني على مقابلتي، وتناولنا الغداء في اليوم التالي في الفندق الكبير. وفي أثناء الغداء وافق على أداء دور المخرج في فيلمي. طرت عائداً إلى هوليود، وصورت الفيلم كله باستثناء دور فيلليني.

ثم أخبرني ماريو لونغاردي أن فديريكو لن يستطيع أداء الدور. لم أقل شيئاً. وتظاهرت أنني لم أسمع جيداً. وفي اليوم التالي طرت إلى روما.

قال لي ماريو: «ألم تسمع ماقلته لك. لقد رفض فيلليني». قلت: «إن الاتصال كان سيئاً، وأريد التحدث مع فيلليني». أخبرني ماريو أنه في مطعم سيزارينا. كان فيلليني يأكل المعكرونة. دنوت من طاولته، فرفع نظره عن المعكرونة وقال: «حسناً، سأقوم بالدور».

في عام ١٩٨٥ أقامت الجمعية السينمائية في مركز لنكولن في مدينة نيويورك احتفالاً كرّمت فيه فيلليني. وقبل الاحتفال بأيام دُعي إلى حفلة أقيمت على شرفه في كونيكتيكت. حضر الحفلة أعضاء مجلس الجمعية، ومساعدوهم، والضيوف الزوار، وشخصيات مشهورة قدمت نيويورك للمشاركة في التكريم، وكنت أنا من المدعوين.

وصل ضيف الشرف فيلليني مبكراً، وتمشيت معه حول المنزل. كانت الأرض خارج المنزل معتنى بها مثل الداخل. كان هناك أشجار قديمة وأزهار جديدة، ولكن كان هناك أيضاً كائن آخر، كائن واغل؟ كان واضحاً أنه لم يتلقَ دعوة، وأنه عاش، أو مات بالأحرى، أسفاً على المجيء إلى الحفلة من غير دعوة. كان ذلك جرذاً ضخماً داكن اللون ميتاً.

أشحت وجهي عنه، وحاولت تجاهل مايتعذر تجاهله. ولكن فيلليني لم يكن ليسمح بذلك. فقال: «انظر!» وأخذ ذراعي وأدارني نحو الكتلة الضخمة التي لاحراك فيها، ثم قال: «أليس ذلك رائعاً!».

كان الجرذ مستلقياً على درجة حجرية. وبدأ الضيوف الآخرون يفدون. فسحبني فيلليني إلى أسفل الدرج، وأخذني إلى ناحية بعيدة، وقال: «سوف نراقب من هنا». وحين بدأ الضيوف يهبطون الدرج قال: «انظر إلى أقدامهم».

وأظنُّ أن الرقص على قدم واحدة كما في الباليه، والذي أدَّته أحذية الرجال الضخمة، وكعوب النساء العالية الأنيقة، أظن أن ذلك قد أراه ذات يوم مدمجاً في أحد أفلام فيلليني.

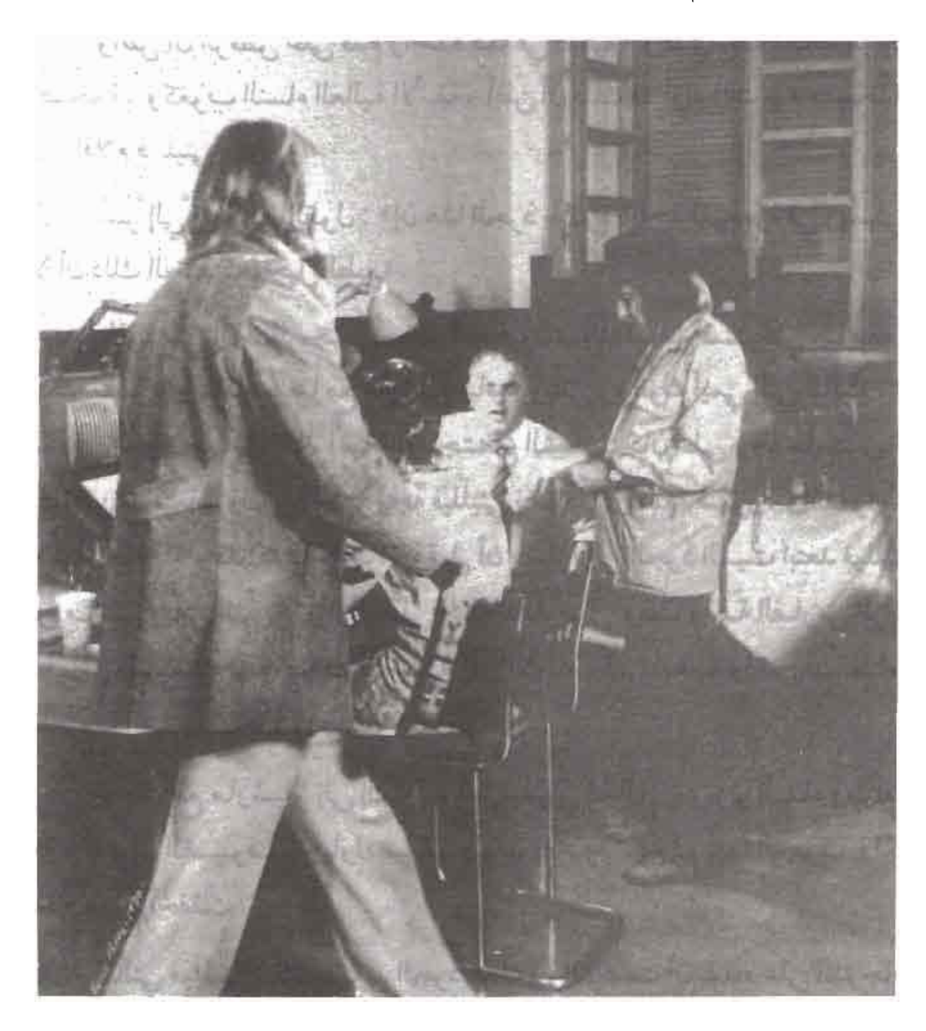
أسرَّ إليَّ فيلليني بالقول: «إن هذا الجرذ يذكره بواحد لقيه مرة في ريميني، إلا أن ذلك الجرذ كان حياً بالطبع».

طلب مني أن أنتظر حتى يُحضر أحدهم. سألته: «هل ستتركني هنا معه؟» ولكنه مضى، وعاد مسرعاً مع مارشيلو ماستروياني، وأنوك آيمي التي كانت تبدو كما في «حياة حلوة». كانوا سعداء باجتماع الشمل. كان على وجه ماستروياني نظرة ابن التاسعة. ولم يزد تعبير وجه فيلليني نضجاً إلا بضعة شهور. وتقدموا مثل تلاميذ أصدقاء وقد اكتشفوا سراً. وقبل أن يصلوا إلى الجرذ الميت ابتعد فيلليني عن ماستروياني الذي دلَّ أنوك على جثة القارض. وقف وقفة الفارس الرابط الجأش ليمسك بها خوف أن تندفع إلى الأمام. لم تندفع، ولكن سيماءها المعروفة اختفت تماماً، وإنهار توازنها الهادىء.

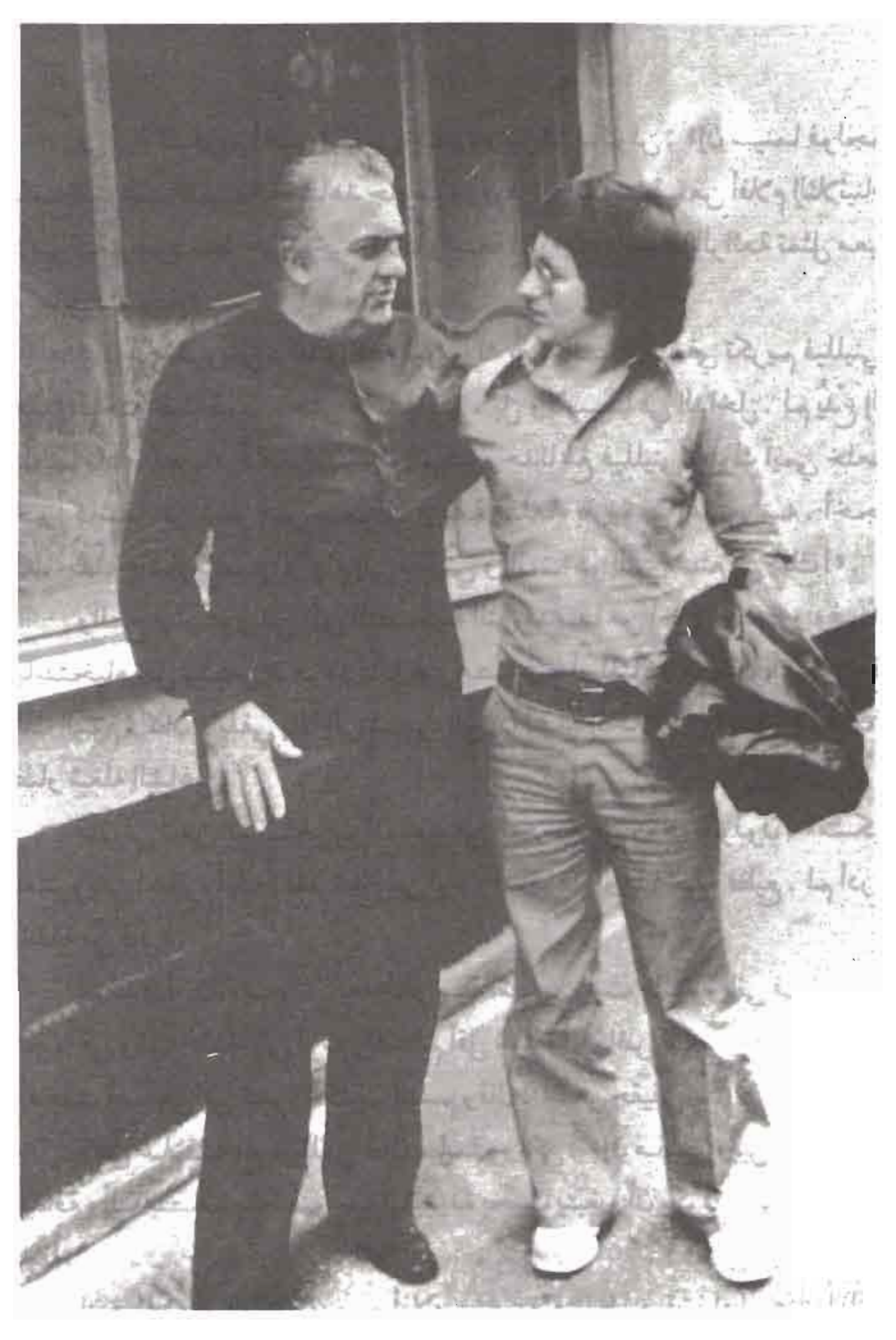
عادت مع مارشيلو إلى المنزل، أما فيلليني فقال: إنه يؤثر البقاء ومراقبة ردود أفعال الضيوف. حاول معظمهم أن يدّعوا أنهم لم يروا الجرذ، ولكن محاولاتهم أخفقت.

سألني فيلليني: كم سيبقى الجرذ هناك؟ وافترضت أن بقاءه على الدرجات سيكون محدوداً نسبياً لكثرة الخدم في المنزل. وراهن هو على أن الجيفة ستبقى هناك حتى نهاية الحفلة. وودعت الجرذ، وكذلك فعل فيلليني، ثم عدنا إلى المنزل للمشاركة في مباهج الحفلة.

عندما انتهت الحفلة، رافقت فيلليني مرة أخرى إلى الحديقة. كنت في غنى عن الذهاب بعيداً حتى أرى أنه قد كسب الرهان. قال لي: علمت أنه سيبقى هنا، لأنه لايوجد مستخدم عمله نقل الجرذان الميتة حصراً.



بول مازورسكي يوجه فيلليني أثناء إخراج «أليس في بلاد العجائب» (١٩٧٢) في شينشيتا، ويظهر في مقدمة الصورة دونالد سذرلاند، بطل الفيلم.



في عام ١٩٧٣ استقبل فيلليني صديقاً جديداً في روما هو ستيفن سبيلبيرغ المخرج
الشاب الطموح الذي سيغدو هو نفسه أسطورة في عمر مبكر

في ليلة التكريم أخبر فيلليني جمهور مركز لنكولن: «إن سينما فولجور كانت تستوعب خمسمائة مشاهد جلوساً ووقوفاً. وأنه اكتشف من أفلام الثلاثينات الأميركية وجود نمط حياة آخر، بلاداً واسعة الأرجاء، مدنها الرائعة تمثل معبراً بين بابل والمريخ».

كان ماسترودياني، الذي قدم نيويورك بغية المشاركة في تكريم فيلليني، يعتمر قبعته طيلة الوقت حتى في الداخل، بل ولاسيما في الداخل. لم يُدْعَ إلى خلعها مادام الغرباء حاضرين. ولما تركنا وحدنا مع فيلليني وأنوك آيمي خلعها أخيراً كاشفاً عن شعر هش متفرق، وبقعة صلعاء بارزة في أعلى رأسه. أخجله ذلك جداً، فأشار بإصبع الإبهام إلى فيلليني وقال: «هو الذي صنع بي ذلك!».

وألمح ماسترودياني إلى التضحية التي قدمها من أجل «جنجرو وفرد». وباستحياء ظلَّ يتلمس شعره وكأنه غير مصدق، أو للتأكد من نمو أي شيء في ذلك اليوم. كان لايلقي بالاً إلى شعره إلى أن أعدَّه الحلاق لأداء دور فرد Fred فصار شغله الشاغل.

قال لي: من المستغرب أن تسمعي الجميع في روما يقولون: «مسكين ماسترودياني! انظروا إليه! لقد شاخ بين ليلة وضحاها. وهذا شيء فظيع. لم أدرِ ما الشفقة من قبل».

إن للقصة نهاية سعيدة. بعد نحو ستة أشهر، رأيت ماسترودياني في نيويورك متجهاً في وقت الغداء إلى لوسيرك. لم أقل شيئاً وأنا ماضٍ إليه. وحين دنوت منه وأدخلت أصابعي في شعره الكثيف ابتسم وقال: «شعر حقيقي».

وعن علاقته مع فيلليني قال ماسترودياني: «إن مابيني وبين فيلليني من صداقة وألفة يتصف بالخصوصية الشديدة بحيث ينبغي أن يكون شاذاً حتى يكون عادياً.

إن فيلليني صديقي ومخرج أفلامي. وعلاقتنا طبيعية تماماً. عندما نلتقي لانضطر إلى الاحتراز، فاهتماماتنا متماثلة، فكلانا يحب الجنس والطعام، ونفضِّل النساء الجميلات والجبن الممتاز على السياسة».

قال لي فيلليني: إن تدهور مؤسسة شينشيتا أشعرني فجأة بالشيخوخة أكثر من أي شيء آخر.

في عام ١٩٩٢ بيعت معدات شينشيتا وتجهيزاتها بالمزاد العلني. وكان ذلك بالنسبة إلى فيلليني قرع ناقوس الموت للمكان الذي كان يعتبره بيته شأن الشقة التي عاش فيها مع جيوليتا سنوات عديدة في روما.

إن الانهيار الذي أصاب شنيشيتا كان إشارة إلى ماينتظر الصناعة السينمائية الإيطالية من أوقات عصيبة. وكان المستقبل كئيباً بالنسبة إلى أضخم منصاتها، أي المنصة الخامسة حيث صنع فيلليني أفلامه. إن منصة بذلك الحجم قد أصبحت ديناصوراً. المنصة رقم ٥ فقط كانت من الضخامة بحيث احتوت مخيلة المخرج الذي لقِّب بالساحر Il mago. وحتى فيلليني، على كل حال، لم يكن ساحراً بما يكفي لإنقاذ الاستوديو الإيطالي العظيم من الاختفاء مع عالمه المحيط به. ولم يعرض الجمهور في أميركا والعالم فقط عن مشاهدة الأفلام الإيطالية، بل أعرض الإيطاليون أيضاً. وتوقف الأميركيون عن صناعة الأفلام في إيطاليا التي تحولت من أرخص مكان للعمل إلى أغلى مكان. وأخيراً لم يكن الانهيار المفاجيء للحكومة، ودخول قادة سياسيين ورجال أعمال إلى السجن، لم يكن ليعزز مكانة شينشيتا كقبلة لصناعة الأفلام.

كان فيلليني يتمتع، خلال أعوام ماضية، بالذهاب إلى شينشيتا أيام الآحاد، لأنه كان يجد الجو موحياً، وكان يحب نعمة الوحدة المستحيلة في أيام الأسبوع الأخرى. وفي الأعوام التالية كان من السهل أن يكون وحده في أي يوم مع الأسف.

حين بيع مافي شينشيتا من أثاث وأزياء بالمزاد العلني، أدرك فيلليني أن تلك الوسائل لن تتوفر لمخرج مرة ثانية. وأحزنه للغاية أن لاتجعل الأدوار التي قامت بها التجهيزات في الأفلام، وصارت تراثاً للجميع، أن لاتجعلها أكثر قيمة. لم يسأل أحد عن الأفلام التي أدت فيها دورها، ولاعمن ارتدى ذلك المعطف أو

الثوب. والأميركيون الذين لم يعرضوا أسعاراً مرتفعة، كانوا مستعدين لدفع ثمن الخف الذي سلكت فيه دوروثي طريق الشهرة والثروة، أو مزلجة روذبود. ووجد الزبائن أنفسهم في ذلك المزاد في مكان أشبه مايكون بالسوق الذي تباع فيه النثريات بأسعار مخفضة. ونُقلت طاولات تم تخليصها من ركام الأمتعة مجردة من الذكريات المرتبطة بها لتواجه مستقبلاً متقلباً لن تكون فيه إلا مجرد طاولات.

قال لي فيلليني: «تخيلي! لم يبيعوها لجامعي التحف، بل لصيادي الصفقات. إن ثمن الحياة هو الموت، وثمن النجاح هو الإخفاق. وأنا وشينشيتا نموت معاً. لقد باعوا أجزاءها، أما أجزائي فليست مطلوبة».

لقي فيلليني الكثير من الحفاوة والتكريم في أعوامه الأخيرة، والقليل من الفرص لصناعة الأفلام. قال: «إن نيل جائزة أوسكار وحضور حفلات التكريم يرضيان غرور المرء، ولكن ماأبتغيه هو العمل». وكان يتحسر على الأفلام التي لم يصنعها من مثل «رحلة ج. ماستورنا» و «دون كيشوت» و «بينو تشيو»...

لقد حطمت قلبه السنوات الأخيرة التي كان يقضي فيها جلَّ وقته ويبذل كل جهده سعياً إلى بيع أعماله. قال لي وهو يتلمس قلبه: «والآن ينبغي أن يحدد الطبيب المشكلة». وفي تلك اللحظة لم أفهم مغزى ماقاله تماماً.

وحتى حين كانت المهرجانات السينمائية تكرِّمه، والدعوات تأتيه من مختلف أنحاء العالم، كان فيلليني في روما يتساءل عمن يمكن الاتصال به في السادسة أو السابعة صباحاً، وعمن يمكن أن يكون ساهراً في منتصف الليل، مجرياً أكثر من مئة مكالمة هاتفية في الأسبوع، محاولاً جمع المال من أجل فيلمه التالي. وعلى الرغم من شهرته الكبيرة، وبسببها أيضاً، كان المنتجون عازفين عن دعم أعماله بأموالهم.

كان يثير سخطه أي اقتراح لتناول الغداء في روما مع شخص غريب أحضر معه «صفقة». لقد خاب أمله مراراً. فازداد تشككه بالزوار الأجانب الذين كانوا يقولون: إنهم يرغبون في تناول الغداء معه بغية مناقشة مشروع فيلم. وخشي أن

يكون قد أصبح ذا جاذبية سياحية لرجال الأعمال الذين يعبرون روما إلى أماكن أخرى. كان الغرباء يأتون من كل مكان، ولاسيما من الولايات المتحدة، ويعدون وعوداً سخية، ثم «يدخلون في الغروب»، وينتهي الفيلم، حسب وصفه. لقد أصبحت لديه قناعة راسخة بأن العمل خارج إيطاليا غير ممكن، وأوضح السبب قائلاً: «لن أعرف هناك اللصائق داخل ملابس الممثلين، ولا المحلات التي اشتروا منها ربطات العنق».

قابل فيلليني بين واقع الشيخوخة، وبين تصوراته عنها وهو شاب، فقال: «ثمة فارق في طاقات المخيلة. كان يسهل عليَّ وأنا صغير أن أتصور نفسي كبيراً، أو حتى شيخاً. أما الآن وقد تقدمت بي السن، فإنني أحب أن أتصور نفسي صغيراً، ولكني أجد أن ذلك ليس بالأمر السهل».

كان يشعر أنه مازال قادراً على الإبداع. «ولكن العالم كان يرفض ذلك ورفضه ليس مباغتاً، بل متوانياً مثل المرض. وليس إلا بعد سنوات من العبث يدرك المرء اللحظة التي حدث فيها ذلك، اللحظة التي تقاعد فيها».

قال لي فيلليني في أثناء تصوير «السفينة المبحرة»: «اذكري في كتابك أن هذا الفيلم إن لم يكن قنبلة، فإنني سأعلن في المرة القادمة أنني مريض مرضاً مميتاً، بل من الأفضل أن أعلن أنني لاأعاني مرضاً مميتاً. فإذا أنكرت المرض صدَّق الجميع أنني مريض. ثم سأحتجب في شقتي مدة من الزمن، فيأتي المنتجون تحدوهم الرغبة في صناعة آخر أفلام فيلليني.

ولكن حتى ذلك لن يجدي لأنهم سيخشون أن أموت خلال الفيلم، وبالتالي لن يكون ضمان الربح كافياً».

في عام ١٩٩٣ أعلنت أكاديمية العلوم والفنون السينمائية أنها قررت منح فيلليني جائزة الأوسكار الفخرية. وكانت هذه خامس جائزة تمنحه إياها الأكاديمية. وكانت قد منحته الجوائز الأربع الأخرى على «الطريق» (١٩٥٤)، و«ليالي كابيريا» (١٩٥٧)، و «ثمانية ونصف» (١٩٦٣) و «أماركورد» (١٩٧٣).

وباسم مجلس الأكاديمية اتصل به رئيسه آنذاك روبيرت نيهم Robert Nehme من لوس أنجلس البعيدة، فأجابته جيوليتا في روما. أخبرها أنه تقرر منح فيلليني جائزة أوسكار، ولكنه أخبرها ذلك بالانكليزية، وكانت إنكليزية جيوليتا ضعيفة. ومع ذلك تجمدت كما تتجمد عادة عندما تسمع الإنكليزية على الهاتف. لم يتأكد رئيس الأكاديمية مما فهمته جيوليتا، لذلك قال: إنه سوف يتصل مرة أخرى.

كان الوقت صباحاً في لوس أنجلس، وبالمصادفة كان موعد روبيرت التالي مع إبراهيم موسى، أحد منتجي فيلم فيلليني «المقابلة». فتحدث موسى مع جيوليتا التي دعت فيلليني إلى سماع الأخبار على الهاتف. أسعده ذلك، ثم أخذ يفكر في سيناريو الرحلة، وفي الكلمة التي سيُطلب منه إلقاءها.

كان راغباً عن القيام بالرحلة الى لوس أنجلس، ولكن ليس بسبب عدم تقديره للتكريم. لقد فهم فيلليني أنه سوف ينضم إلى قائمة مخرجين من مثل شارلي شابلن، وكينج فيدور وألفريد هتشكوك، الذين منحوا جميعاً هذه الجائزة.

كان لايحب السفر بالمرة، وفي الثالثة والسبعين كان يعاني متاعب صحية فعلية. وافقت جيوليتا على استلام الجائزة نيابة عنه، مع أن صحتها هي نفسها لم تكن على مايرام، ولكنها كانت دوماً تواقة للسفر، ومحبة للجوائز.

عدل فيلليني عن رأيه في اللحظة الأخيرة. قال لي: إن سائقي سيارات الأجرة في روما هم الذين أقنعوه في الحقيقة بالذهاب. كان كلما استقلَّ سيارة وحده، جلس في المقعد الأمامي وتبادل الحديث مع السائق. وقال مرة: «إنهم يقولون لي كيف أصنع الأفلام، ولكني لاأقول لهم كيف يسوقون. لقد جعلوا من ظهوري في حفلات الأوسكار مسألة تتعلق بالعزة القومية. وأنا لاأخذلهم فقط، بل أخون بلدي أيضاً. لايمكن أن أذهب إلى مطاعمي المفضلة من غير أن يحييني النُدُل ويسألون: هل ستذهب إلى الأوسكار؟ وحين أجيب بالنفي، تُسدى لي نصيحة مجانية غير مطلوبة مؤداها هو وجوب الذهاب.

إن ماجعل فيلليني يعدل عن رأيه أكثر خطورة من ذلك بما لايقاس فلقد عرف قبل الجائزة أن صحة جيوليتا ليست على مايرام مهما أنكرت هي ذلك، ومهما كره هو القبول به. وأدرك أن هذه الأوسكار كانت تعني الكثير بالنسبة إليها، وكذلك حضوره وتسلمه إياها. وماجعله يتردد هو مرضه، التهاب المفاصل المؤلم الذي يشلُّ الحركة.

قال لي: «يربكني كثيراً أن أبدو مريضاً أمام الناس». وماخشيه هو ألا يتمكن من إجادة الأداء في الاحتفال. كان يكره أن يُلحظ عجزه.

وعندما عرض الاحتفال، وشاهده قرابة بليون مشاهد كان ظهوره لايُنسى مع ذلك. بعد أن قدَّمه مارشيلو ماستروياني وقف الجميع احتفاء به. وخاطب فيلليني الجمهور قائلاً:

«أرجو أن تجلسوا، وترتاحوا. فإن كان لواحد ههنا أن يشعر بشيء من عدم الارتياح، فهذا الواحد هو أنا فقط».

وقالت صوفيا لورين التي حملت الجائزة: إلى فديريكو فيلليني، أحد أعلام قصاصي الشاشة، مع التهاني.

ورداً على شكر فيلليني، سألته: أتسمح بقبلة؟ فأجاب: أجل أنا تواق إلى ذلك. فقالت حسناً! ثم قبلته. بعد ذلك تبادلا كلمات الشكر.

صافح فيلليني ماستروياني، ثم واجه الجمهور. كان صوته حين تكلم لاينمُّ على أي مرض أو توتر:

أود لو أن لي صوت الدومنجو Domingo لأقول كلمة شكر طويلة جداً. ماذا أقول؟ لم أتوقع ذلك حقاً، أو ربما توقعته، ولكن ليس قبل خمس وعشرين سنة أخرى.

كانت أميركا والسينما شيئاً واحداً تقريباً بالنسبة إلى البلد الذي أنا منه، والجيل الذي أنتمي إليه. والآن فإن وجودي بينكم أيها الأميركيون الأعزاء يجعلني أشعر أنني في بيتي. وأريد أن أشكر لكم جميعاً إشعاري بذلك.

من السهل في هذه الأحوال أن يكون المرء كريماً ويشكر الجميع. وبالطبع أودُّ قبل أي شيء أن أشكر الذين عملوا معي جميعاً. ولايمكنني أن اسميهم كلهم، ولكن يمكنني أن أذكر اسماً واحداً، اسم ممثلة هي زوجتي أيضاً. فياجيوليتا العزيزة، شكراً لك.

وأرجوك أن تكفي عن البكاء».

أظهرت الكاميرا جيوليتا بين الجمهور وهي تبكي، ثم عادت إلى فيلليني الذي قال: Grazie. وانتهى العرض.

كانت هذه أكثر لحظات تلك الأمسية تأثيراً وإثارة للحضور وللمشاهدين في العالم. لقد شاهد جمهور الشاشة العريض تألقاً وعلاقة، ودموع فرحٍ تنهمر من عيني جيوليتا، ولم يعلم طبعاً أن فديريكو وجيوليتا كانا مريضين.

لقد أصبحت عبارة «لاتبكي ياجيوليتا» عبارة شائعة في إيطاليا. وهي تقال كلما ذكر الذين لايتكلمون الانكليزية اسم فيلليني.

كانت تجربة السفر الطويل بالطائرة، والكلمة التي أُلقيت بالانكليزية أمام العالم، والوقوف مع معاناة الألم وإخفائه عن الجميع، كانت هذه التجربة امتحاناً عسيراً. حين كان صحيح الجسم كان لايتردد في الإعلان عن المرض، وفي الاحتجاج بأقل ألمٍ أو أذى للاعتذار عن السفر. ولما اعتلت صحته فعلاً، صار لايرغب في إعلام أحد بذلك. كان ينفر من التعاطف. وخاف أن لايصدقه الناس لأنه أطلق صيحات التحذير الكاذبة مرات عديدة. كما أن أي أشاعة حول تدهور وضعه الصحي قد تعرقل فرص الحصول على مال من أجل فيلم جديد.

كان حضور فيلليني مطلوباً في كل حفلة في تلك الليلة، على أن الحفلات لم ترقه كثيراً. لقد أجهده السفر من روما إلى لوس أنجلس، وكان قد أصرَّ على القيام بالرحلة من غير توقف رغبة منه في الخلاص منها كلها. كان يشعر وهو بعيد عن روما وكأنه نبتة مقتلعة من جذورها.

ومع أنه رغب في العودة رأساً إلى فندق بيفيرلي هلتون بعد أن صُوِّر وهو يحمل الجائزة في الصالة الخاصة بالصحفيين، رغب أيضاً في أن يكون دمثاً مع أعضاد مجلس الأكاديمية الذين منحوه أصواتهم. فانتظر طويلاً حتى يشكرهم ولكنه لم يحضر العشاء الذي أُعدَّ تكريماً للفائزين والمرشحين.

سُرَّ أخيراً بالعودة إلى الفندق في تلك الليلة. واستراح من التوتر الذي دام شهوراً. تصوَّر العالم أن فيلليني كان سعيداً جداً باستلام الأوسكار، إلا أنه في الحقيقة لم يتمتع بها إلا عند الانتهاء من ذلك. قال لي: إنه لم يجد شيئاً أكثر تعباً من التردد. كان يكره مواجهة المعضلات، وبالتالي اتخاذ القرار نفسه مرة بعد أخرى. فبعد شهور من التوقع المترتر، والخوف من السفر ومن الظهور على شاشة التلفاز، وبعد استهلاك الطاقة على معضلة الذهاب أو عدمه، إضافة إلى القلق من المرض، احتفل فيلليني في جناحه الخاص في الفندق، وشرب الشمبانيا مع جيوليتا، وماستروياني وماريو لونجاردي، وفياميتا بروفلي.

تمنى مارشيلو أن يحضر كل الحفلات. وقد أرادت صوفيا لورين أن يصطحبها، وكانت كاثرين دينوف، أم إحدى بناته، موجودة في لوس أنجلس في تلك الليلة لأن فيلمها «الهند الصينية» Indochine قد رُشِّح لجائزة الفيلم الأجنبي. وكانت جيوليتا ترتدي ثوب الأوسكار، وكانت تلك ليلتها أيضاً، ولكنها اختارت أن تبقى مع فديريكو، كما فعل ماستروياني والآخرون.

في صباح اليوم التالي كنت مع فيلليني في الفندق. كان يستعد للسفر إلى روما في الرحلة الثانية من لوس أنجلس. خرج من المصعد، وتوجه نحوي في مشقة واضحة. جلسنا في آخر ردهة الانتظار، وخلف حاجز كتيم يُفترض أن لايقترب منه تجمع المعجبين والصحفيين.

كان فيلليني سعيداً حين طمأنته أنه كان رائعاً على الشاشة، إذ كان منتصب القامة، ولم يظهر أنه مريض أو متوتر جداً، وأن الجميع فهموا انكليزيته، ولم يظهر سميناً ولاخفيف الشعر.

قال: «كنت في تلك اللحظة واقفاً بالفعل هناك. كان الموقف مثيراً، ولكن بعد ذلك لم أتذكره جيداً».

أسعده أن يتكلم بضع دقائق مع بيللي وايلدر، أثناء تكريم نقابة المخرجين له، مع أنه لم يستطع أن يصعد إلى المنبر كما هو مقرر في البرنامج. قال: «كان بيللي يبدو دائماً أكبر مني، إلا أنه الآن يبدو أصغر».

كان في حفل الاستقبال بول مازورسكي أيضاً، صديق فيلليني القديم. وقد قال فيلليني: إن بولينو يتمنى دوماً أن يأخذني إلى سوق المزارعين، وإلى البندقية، أو إلى البندقية وكاليفورنيا. ذات يوم سأذهب معه أما في هذا الوقت فلا.

قاطعتنا فتاة مراهقة وطلبت توقيعاً. سألها فيلليني: «هل تعرفينني؟» فأجابت بلا تردد: «فيلليني».

لم يكن معها ورق وقلم، لذلك رسم اسمها على جبينها بإصبعه. وعندما انتهى من ذلك، ضحكت. وبدا عليها الرضا. فحتى لو لم يُكتب التوقيع في دفترها، فإن بإمكانها الاحتفاظ به في ذاكرتها.

بعد أن مضت قال فيلليني: جاءتني إحداهن البارحة، وطلبت توقيعي. وعندما سألتها إن كانت تعرفني قالت: «أجل أعرفك. إنك السيد فيلميني».

جلسنا وتحدثنا زمناً طويلاً بدا زمناً قصيراً. قال لي: «لاأدري بالضبط ماألمَّ بي، غير أنني أعرف أن علاقتي مع جسدي قد تغيرت. كنت لاأبالي به، والآن يشعرني أنه موجود، ولكن ليس من أجل المتعة كما في الماضي، وهو يرسل إليَّ رسائل قصيرة، أو طويلة. لقد كفَّ عن خدمتي، والانتباه إلى مطالبي. وصار يصرخ: أنا المدير.

أنا لاأترقب النوم الآن، لأني لم أعد أرى تلك الأحلام الرائعة التي يعبث فيها خيالي، وإذا رأيتها فإني لاأتذكرها. يمكنني أن أتكيَّف مع جسد معطوب قليلاً مادامت طاقة التخيل عندي سليمة. وأنا أخشى موت فيلليني أكثر حتى من الاحتضار.

كلما تقدم المرء في السن، استيقظ أبكر فأبكر، وليس هناك مايستيقظ من أجله، لاداعي للاستيقاظ على الإطلاق. وهذا أمر غريب. ولعل ذلك يرجع إلى اشتداد النهم في الحياة، وعدم الرغبة في أن تفوتك لحظة واحدة من العمر الذي يمرُّ سريعاً. كنت أبكر في الاستيقاظ دائماً. والآن بعد أن أصبح النهار أقل وعداً، يبدو أن جسدي صار يتوق أكثر إلى ضوء النهار، ويتشبث به.

أتذكر أنني كنت أتساءل عن سبب ازدياد خوف المسنين من الطيران كلما صارت حياتهم أقل استحقاقاً للعناء. وهذا ماأشعر به الآن. لم أحبَّ الطيران مطلقاً، وأعجوبة النجاة كانت تزيدني يقيناً أنه حتى ج. ماستورنا لم يُهيأ للطيران. إن مخاوفي من الطيران قد ازدادت الآن أكثر من أي وقت مضى، لأن التوقع يقلقني. وحين أصل إلى قصدي أكون قد طرت في الحقيقة عدة مرات. والأدهى من ذلك هو أن الألم الآن لايتيح لي أن أهرب ولو لحظة. فهو يشعرني بكل لحظة في الطائرة. لم أعد أستطيع أن أهرب بالخيال من بعض الرحلة كما تعودت سابقاً. يبدو أنني لا أستطيع أن أعثر على مكان لي.

إن أمراض القلب والسكتات تتكرر في أسرتي. فشقيق أمي أصابته سكتة أعجزته عن الكلام. وقد مات شقيق أبي، وأخي ريكاردو - كلاهما أماتته هذه العلة. وعندما كنت صغيراً قال الطبيب لأمي: إن نبض قلبي غير منتظم.

خلال الرحلة إلى أميركا، تذكرت جنازة أبي حيث رأيت عدداً من النسوة المكتنزات الأجسام لم أعرفهن أنا ولم تعرفهن أمي. كن واقفات في المؤخرة بعيداً عن أمي الواقفة عند القبر. كن يبكين، كن يسفحن دموعاً غزيرة. تبيَّن أنهن بائعات كان أبي يعرض عليهن أصناف المربى والحلوى وشيئاً آخر. لم يكن أبي يختلف عني في الواقع. وتساءلت: من سيحضر جنازتي؟».

بعد هذا السؤال أضاف فيلليني في لهجة خفيفة: «لاتحزني ياشارلوتينا. تذكري أن الحياة، في أحسن أحوالها، بوظة طرية مغطاة بالشوكولا الساخنة الداكنة».

تركني للعودة إلى الطابق العلوي. وحين دخل المصعد التفت ورفع ذراعه بشـيء من الجهد، ولوّح لي. تذكرت صورة فيلليني الرشيقة على دراجته التي انطلق بها مرحاً في ذلك اليـوم الذي التقيته فيه أول مرة في فريجيني منذ أربعة عشر عاماً.

منذ لحظة مغادرته لوس أنجلس في اليوم الذي تلا حفلة توزيع الجوائز، ووصوله إلى روما في الأول من نيسان عام ١٩٩٣، لم يكن لدى فيلليني إلا القليل من الوقت للتمتع بالجائزة الجديدة. فإلى جانب معاناة التهاب المفاصل، كان عليه أن يقرر إن كان سيجري عملية جراحية للقلب أم لا. واتخذ القرار بعد جهد جهيد. وعلى الرغم من عدم تأكده من الأمر، ذهب إلى سويسرا في حزيران لإجراء العملية.

كثيراً ماصرّح فيلليني أن الأماكن الجبلية تفزعه من غير أن يعرف السبب. وكان يقول: كلما رأيت جبالاً في المنام حدثت أمور سيئة. وبعد استعادة عافيته في زيورخ كان شديد الحزن. وكالعادة تاقت نفسه إلى مكان واحد فقط هو روما، ولاسيما أن بصره كان لايقع إلا على تلك الجبال السويسرية المنذرة بالشر...

مازح وغازل الممرضات السويسريات كالعادة، ولكنهن كن جادات للغاية بحيث لم يستسغن ذلك. مااستطاب فيلليني طعام المشفى السويسري. كان يوجد موزلي Muesli في حين كان يفضل أن يأكل ريسوتو risotto. وحين أفاق من الخدار قال: إنه جاهز للسفر، وأنه كان يحلم بالطعام، لذلك فهو توّاق إلى العودة إلى حيث يتوفر بعض منه.

نصحه الأطباء بالبقاء في المشفى، أو الانتقال إلى فندق في زيورخ قريب من المشفى، إن كان مُصراً على المغادرة في الحال. كان ثابت العزم، وهم سمّوا ذلك «عناداً». ثم توصلوا إلى حل وسط هو أن يؤذن له بالذهاب ولكن ليس إلى روما، بل إلى حيث يستعيد عافيته، إلى المنتجع الهادىء وموطن طفولته،

ريميني، المدينة الواقعة على الشاطىء الأدرياتيكي على بعد مئة ميل جنوبيّ البندقية.

لم يكن فيلليني يرغب بالعودة إلى ريميني. فالمقابلة بين صورتها في الذاكرة، وواقعها المعاصر كان يحبطه على الدوام. كان يتوقع أن يرى في الشارع كلب أمه الصغير تيتينا.

قال: «أفكِّر في السيرك الذي عبر المدينة وأنا صغير. ربما كان سيركاً صغيراً، إلا أنه بدا لي كبيراً. آنذاك كنت أظن أن جميع الكبار طوال. إن اللحظة التي يكتشف فيها المرء شيئاً هي أهم لحظة في حياته. وربما كان حبي للأفلام الذي اكتشفته في فولجور، حيث أصبح الأخوة ماركس أسرتي الحقيقية، وربما كان له صلة برفض الكِبَر في السن».

ومع ذلك أُغري بالإقامة في أحد أجنحة الفندق الكبير الذي يقدم الطعام للنزلاء طبعاً، ووجد هو أن شيئاً من الإعجاب المحلي سيشد عضده.

بعد إقامة قصيرة في ريميني، عادت جيوليتا إلى روما للاهتمام بالفواتير والبريد وأمور أخرى مستعجلة. وكان عليها أيضاً أن تراجع أطبائها. أراد فيلليني مرافقتها، إلا أن الأطباء رفضوا ذلك، واقتنع هو بالبقاء والانتظار لأنه أراد تحاشي لقاء المنتجين الذين قد يقررون أن المرض قد أعجزه عن العمل، أو المصورين المنتظرين على الدوام.

كانت جيوليتا على يقين أنه لاأهمية لما يقول عندما يحاول الحصول على ما يريد. فلو عاد إلى روما لرفض العودة إلى ريميني. وكانت تعتقد أن ذاكرة فيلليني انتقائية دائماً فيما يتعلق بالوعود التي يعدها عندما يحاول أن يقنع الآخرين.

كان ينبغي أن تدوم رحلة جيوليتا بضعة أيام فقط. ولقد جاءت مع الأسف، في وقت غير مناسب. وفجأة سارت الأمور كلها على نحو غير مرضٍ بالنسبة إلى فديريكو وجيوليتا.

كانت الإقامة في أحد أجنحة الفندق الكبير ضرباً من المستحيل بالنسبة إلى فيلليني الصغير. لم يكن ليصدق أنه ذات يوم سيقيم هناك ضيفاً مكرماً معززاً، وأن الفندق سيعتبر استضافته امتيازاً. تذكر حين كان يطارده البواب وهو صغير. ولم يكن ليخطر له بالتأكيد أن يقيم هناك وهو مريض كئيب. وحتى الخدمة في الفندق والتي كان يطيب له التمتع بها، لم يجد فيها أي متعة.

أُغمي على فيلليني في جناح الفندق وجيوليتا في روما. انهار بعيداً عن الهاتف، وعجز عن طلب النجدة. لم يفقد وعيه تماماً، إلا أنه بقي وحيداً خمساً وأربعين دقيقة، ثم دخلت عاملة الفندق لتطوي السرير فوجدته مستلقياً على الأرض.

نُقل فيلليني إلى المشفى في ريميني على عجل. وأخذ ثانية يلقي النكات ترفيهاً عن الممرضات، وعن الصحفيين، وعن نفسه. لقد اعتبر السكتة فألاً سيئاً، لأنها حدثت لأخيه ريكاردو قُبيل الإصابة بالسكتة المميتة.

وفي المشفى أجريت له الطقوس الأخيرة.

اعتبرت السكتة خطيرة، ولكن لم يُفهم منها أنها خطرة على الحياة. قيل له: إن الشفاء الكامل ممكن مع الزمن والمعالجة، وأنه يستطيع أن يعيش حياة حافلة حتى لو حدث الأسوأ، وأُصيب بالشلل النصفي، وحتى لو اضطر الى استخدام الكرسي ذي العجلات. كان شعور فيلليني مختلفاً، فقد أكدَّ في أول رد فعل له أنه يُؤثر الموت على العيش ذليلاً نصف مشلول. نُصح له الذهاب إلى فيرارا Ferara، حيث يوجد «مشفى السكتات العظيم»: Ospedale San Giorgio، وحيث عولج مايكل أنجلو أنطونيوني في عام ١٩٨٥.

وافق فيلليني، مع أن فيرارا لاتقع على الطريق المؤدية إلى روما. كان يعتقد أن فرصته الوحيدة للعيش والشفاء ومعاودة العمل ستكون في روما.

وفي مشفى فيرارا عولج فيلليني، واسترد شيئاً من حيويته عندما سُمح له باستخدام الهاتف. ومع أنه لم يحب في الحقيقة الكلام على الهاتف مطلقاً، فإن الهاتف في مشفى فيرارا كان يمدُّ حبل نجاة إلى روما. قام بالتمرينات المملة التي نصحها له الأطباء، وأكل الطعام «الصحي» التَفِه، وشاهد التلفاز أيضاً.

مُنع فيلليني من الخروج إلى الحديقة عندما اكتشفوا مصوراً مختبئاً في شجرة وقد استوى عليها ليصوره وهو جالس في كرسي المُقعدين. قال: إنه يتعذر عليه أن يتخيل نفسه يواجه حياة «الكرسي». وقال أيضاً: «ماأفظع أن يمعن الخيال في التحليق بينما الجسد لايأتمر بأمره. فأنت تشعر وكأنك عالق بجسد إنسان آخر. الآن أفهم أنني مفقود. لقد فقدت نفسي».

اتصلت به في المشفى حين أعتقد أنه سوف يشفى، ويتمكن من معاودة العمل، وأحسست في صوته ماينمُّ على زوال التوتر. قال: إنه يشعر بالحرية التي يشعر بها الإنسان بعد اجتيازه محنة. وحذَّرني من إعلام أحد عن مكان وجوده، مع أن ذلك كان غير لازم بالتأكيد.

لم تكن جيوليتا معه في فيرارا، على أنها لم تختر هي ذلك، بل أُرغمت عليه بعد أن أدخلت إلى مشفى روما سراًّ. وتسرَّب نبأ الى الصحافة يفيد أنها تعاني إرهاقاً عصبياً سببه التوتر الشديد، غير أن الحقيقة هي أن الأطباء قالوا: إنها مصابة بالسرطان، والورم الذي في دماغها لاتُجرى عليه جراحة.

في عام ١٩٩٣ قال لي فيلليني في فندق بيفرلي هيلتون صباح اليوم الذي أعقب حفلة توزيع جوائز الأوسكار: «لاأستطيع أن أتخيل الحياة من غير جيوليتا».

أخبرت جيوليتا الأطباء بلا مواربة أنها تفضِّل ألا تسمع الأخبار إذا كانت سيئة، وآثرت، وهي الورعة، أن تصلي.

ولما علم فيلليني بوضع جيوليتا الحرج، وأنها على علم به، أعلن أنه ينبغي أن يذهب إلى روما ليراها في المشفى، وصمم على ذلك تصميماً لارجعة عنه.

كان الوضع يقتضي أن لايعلم بالرحلة إلا ماريو لونجاردي، وبعض الأصدقاء والأطباء. وكان يفترض أن لايكتشف الصحفيون ذلك، إلا أنهم اكتشفوه. كانوا ينتظرون. قضى فيلليني يوماً وليلة وقسماً من اليوم التالي مع جيوليتا في المشفى في روما، ثم عاد بالنقّالة إلى فيرارا.

وبعد العودة إلى هناك شعر بالإحباط لأنه لم يشعر بأي تغير في قدرته على استعمال يده أو قدرته على المشي. قيل له: إن التحسن سوف يستغرق وقتاً. ومرَّ الوقت، ولم يضمن له أحد شفاء كاملاً. كان فيلليني يرى في عيون الأطباء تشككاً في إبلاله التام من المرض. حاول أن يتكيف مع الحالة. وماكان يمكن أن يفعل غير ذلك؟ كان العمل هو الأمل الوحيد. فلو استطاع أن يعود إلى صناعة الأفلام لاستطاع أيضا أن يساعد جيوليتا بالبقاء معها. كان ينبغي أن يكون معها.

كانت روما هي الجواب، حتى لو اضطر للبقاء في مشفى هناك. تمكن فيلليني من إقناع الأطباء بأنه سيتماثل من مرضه سريعاً هناك. غادر ريميني مرة أخرى، ولكنه غادرها هذه المرة للإقامة في روما ماتبقى له من الحياة، كما تبين فيما بعد.

كانت ذكرى زواج فيلليني وجيوليتا الخمسين تقترب. وخلال هذه الأعوام كان فيلليني يمزح مع جيوليتا قائلاً: إنها ذكرى زواجها لازواجه. ولم تكن جيوليتا تستظرف هذا التعليق بتاتاً.

غادرت جيوليتا العيادة بعد السماح لها بذلك. وكان فيلليني على استعداد للاحتفال بالذكرى كيفما شاءت الاحتفال. لقد اكتسبت هذه الذكرى أهمية بالغة في نظره أيضاً، فرسم بطاقة نسخ على أحد وجهيها مارسمه يوم زواجهما، ورسم على الوجه الآخر البطاقة ذاتها مع تغيير التاريخ من ١٩٤٣ إلى ١٩٩٣، والعنوان من لوتزيا إلى مارجوتا.

فكر فيلليني في خطط متنوعة. كان راغباً في تناول عشاء رائع معها بدلاً من إقامة حفلة. واقترحت جيوليتا أن يدعوا بعض الأصدقاء إلى العشاء، وأن تطهو هي معكرونتها الخاصة. وأصرَّ هو على أن يتناولا العشاء وحدهما في أحد المطاعم الفاخرة.

وفي أثناء ذلك أقنع فيلليني الأطباء في المشفى بالسماح له بنزهة قصيرة حتى في الكرسي البغيض. أراد أن يزور إحدى المكتبات. قيل له: إن الكتب يمكن أن يشتريها له شخص آخر، ولكن ذلك لم يكن هو المراد، لقد اشتاق إلى متعة الاختيار الخاصة.

كان فيلليني يرى أن الشراء من المكتبة لايضفي الحياة على الكتب فقط، بل على تجربة شرائها أيضاً. وفي المكتبة تعرَّفه الباعة وتحدثوا معه عن الأفلام، وطلب أحدهم من فيلليني أن يقرأ له مخطوطاً، فدعاه فيلليني إلى إرساله إليه في المشفى. وانضم الزبائن الى الحلقة. وأعرب الجميع عن تمنياتهم له بالشفاء العاجل.

ماأُحيط به فيلليني في أوقات أخرى باهتمام مثل هذا الاهتمام الذي أحيط به في السوق. ولذلك طال تجواله هناك. فكان محط أنظار الجميع الذين كانوا يراقبون مايشتري. كان لايحلو له الذهاب إلى السوق إلا من أجل شراء الطعام من شارع ديلاكروشي طبعاً. أما آنذاك فإن أي خروج من المشفى كان يبهجه. ووجد مسرة في أن يكون في مكتبة مع كل أولئك الناس الأصحاء، ووسط المعجبين.

خلال هذه النزهة، كان مجرد استنشاق هواء روما شيئاً مثيراً. كان يعتقد أنه يستطيع أن يميزه من هواء أي مكان مثلما يصنع بالروائح خبير العطور الفرنسي الذي يسمونه الأنف. وفي داخل المشفى الذي كان من المفروض أن يبقى فيه بضعة أيام أخرى، كان من الصعب أن يتحقق أنه في روما. فالمشافي هي المشافي حيثما كانت. ومع ذلك فقد كان في روما، وذلك كان يعني بالنسبة إليه إن الأمور كلها ستسير على مايرام.

إن الخروج إلى الشوارع التي أحبها فيلليني كثيراً قد حرَّضه على الحركة. فإن تمكن من الخروج إلى المكتبة، فلماذا لايمكنه اصطحاب جيوليتا إلى مطعم لتناول الغداء يوم الأحد، والارتياح قليلاً من المرض؟ وهناك في وسعهما أن يخططا احتفالهما السنوي. تعهَّد فيلليني أن لايكون في ذلك اليوم مثل سائر الأيام، وهو الذي كان يربكه الاحتفال المعلن بأمر خاص مثل ذكرى الزواج. لقد عرَّف فيلليني الزواج الرائع بأنه «ذلك الزواج الذي يعتبره الزوجان رائعاً». تذكر آنذاك الماضي البعيد، وشبابهما معاً. كانت الذكرى أشد إشراقاً من خلافاتهما اللاحقة حول ماوقعا فيه من شبهات. أراد أن يكفِّر عن كل «سيئاته» الماضية، وأن يسعد جيوليتا ماأمكنه ذلك.

وعلى الرغم من بعض المخاوف، فإن الأطباء في مشفى روما قد أقنعتهم حجج فيلليني القوية دائماً. فبعد أن لاحظوا كيف قوَّت معنوياته تلك الساعات القليلة خارج المشفى، وافقوا على خروجه يوم الأحد لتناول الغداء مع جيوليتا التي سبق أن عادت إلى شقتهما. كان فيلليني يأمل في الانضمام إليها قريباً. وبما أنه اعتقد أن حالتها أسوأ من حالته، فقد اقترح أن يقيما بروفة للاحتفال الذي كان سيقام في موعده بعد أسبوعين.

استحوذ عليه الموضوع تماماً كما كان يحصل دائماً عند إقدامه على أمر بكل ماأُوتي من حماسة. ورغب في الاعتراف بالرقم خمسين. ومع أنه كان أشهر من أن يخفي سنه، فقد كان يتحاشى التصريح بالرقم الصحيح وكأنما التصريح به يجعله أكثر واقعية. فالاعتراف بالذكرى الخمسين للزواج كان يعني الاعتراف بسن معينة. كان فديريكو أكثر حساسية فيما يتعلق بالسن من جيوليتا.

وبعد أكثر من نصف قرن من تناول الوجبات معاً، فإن غداء يوم الأحد ذاك قد قُدِّر له أن يكون الأخير من غير أن يعلم أي منهما ذلك.

أراد فيلليني أن يذهب إلى مطعم سيزارينا، ولكنه كان مغلقاً. كانت سيزارينا قد ماتت منذ أعوام، ومع ذلك بقي مطعمها هو المفضل عنده. اختار مطعماً آخر

مجاوراً، وألفياه مغلقاً أيضاً. أما المطعم الثالث الذي اختاره فقد وجداه مفتوحاً، ولقيا فيه الترحيب.

كانت جيوليتا مفعمة بالأمل على الدوام، وكان فيلليني آنذاك مثلها. إن تصحيح مزاجه كان يلزمه وجبة جيدة.

أكثَرَ من الطعام وأكْثَرَ من الكلام، فبدأ فجأة يغص بالطعام. كانت قطعة من موزاريلا هي السبب. لقد أثرت السكتة في قدرته على الابتلاع، ولكن سعادة تلك اللحظة أنسته ذلك. كانت لحظة مقلقة، ولكنها انقضت ولم يظهر أنها ذات خطر.

بعد الغداء رافق جيوليتا إلى البيت، ثم ذهب مع الشاب الذي كان يسوق السيارة ليرى مكتباً جديداً كان يفكر في استئجاره. كان موقع المكتب قد أعجبه منذ أن رآه من نافذة المشفى. وحين زار المكتب أعلن أنه كامل. أراد أن يوقع عقد الإيجار في اليوم التالي مشيراً مرة أخرى إلى أنه يترقب الإعداد لفيلم جديد. كان سيوقع العقد في ذلك اليوم لو لم يكن يوم أحد. وباشر التخطيط للشروع في العمل على فكرته الجديدة، وهي قصة عن ممثليْ فودفيل متقدمين في السن لم يشاهد أحدهما الآخر منذ سنين، ولكنهما يلتقيان في مشفى في فيرارا بعد أن أصيب كلاهما بالسكتة. وبما أن الفكرة مبنية على المرض والمشفى والخيالات التي استدعتها السكتة، بما فيها تجربة دنو الموت، فقد كانت تنويعاً على قصة ماستورنا. كان عازماً على استخدام تجربة المشفى في ريميني وفيرارا وروما استخداماً بناءً بغية صناعة فيلم عما حدث له. قال لي: «يمكنني على هذا النحو أن أصنع من التجربة السلبية للمرض تجربة ايجابية. إن تحويل ذكرياتي إلى أفلام، يجعل ذكريات الأفلام التي صنعتها منها تحلُّ محلَّ الذكريات».

لقد خطرت له الفكرة نفسها عندما أصابه مرض خطر منذ ربع قرن مضى: «عندما احتككت بالموت أول مرة، أدركت مدى قربه مني. وفكرت حالما تمكنت من التنفس أنني لو مت لأثار ذلك غضبي حقاً. لو مت لحرمت من صناعة أفلام كثيرة، ولكان منتصف الستينات آخر المطاف. لايسعني الآن أن أغضب من

الحياة التي عشتها. ولعلني أشعر بالخيبة لأنني أتمنى أن أضيف إلى أفلامي فيلماً آخر، فيلماً واحداً فقط، أوه! وفيلماً آخر فقط بعد ذلك. . . ».

وفي المرة السابقة، على كل حال، سُرَّ فيلليني أن يجد أنه قد نسي التجربة كلها حالما غادر المشفى. وقد وصف ذلك بالقول: «لقد نفضتها عني» كما يفعل الكلب. وقال لي فيلليني: «أفكر الآن في النص، ولكن عندما أرجع إلى البيت قد أنفض ذاكرتي ثانية وأصنع فيلماً حول موضوع مختلف».

ولكن واأسفاه! لم يعد فيلليني إلى البيت بعد ذلك.

بعد أن تناول فيلليني الغداء مع جيوليتا، عاد إلى المشفى، وهناك أصابته مساءً سكتة شديدة، وأخذه السبات، فنُقل إلى العناية المشددة. فقد الأطباء هذه المرة أي أمل في شفائه، مع أن جيوليتا، وأهله وأصدقاءه ظلوا متعلقين بالأمل. وأصرَّت جيوليتا على زيارة زوجها في غرفة العناية المشددة خلافاً لنصيحة الأطباء، مع أنه لم يظهر عليه أي شعور بوجودها. وأُعلن بالمصطلح الطبي البارد أنه ميت الدماغ.

وبينما كان فيلليني مستغرقاً في غيبوبته كان حشد من صيادي الصور ينتظر في الخارج.

وبعد أسبوعين، وفي اليوم التالي للذكرى الخمسين لزواجهما هو وجيوليتا، مات فيلليني من غير أن يستعيد الوعي طيلة تلك المدة.

بثَّ التلفاز خبر وفاة فيلليني قبل أن يخبر جيوليتا أحد، فعلمت بالنبأ من هناك، خفَّ ماريو لونجاري الى جانبها للمواساة ومقابلة الصحفيين الذين توقع أن يتجمعوا في شارع مارجوتا. وكما تبين له، كان مراسلو الصحف قد وصلوا، وامتلأ بهم الشارع الضيق تماماً.

بقي الصحفيون، ولاسيما المصورون منهم، محتشدين ليل نهار عند المشفى. وعلم أحدهم من مصدر موثوق أن فيلليني قد مات، وقد نقل هذه

المعلومة إلى أحد المصورين وأخذ الثمن طبعاً. وأفلح المصور في الدخول إلى غرفة العناية المشددة حيث سحب الغطاء، ونزع الأنابيب ليصوِّر فيلليني الميت من غير عقبات. واعتقد الجميع أن المصور قد ارتدى ملابس المشفى البيضاء، وشقَّ طريقه إلى الغرفة مدعياً أنه مستخدم. والحادثة ذكرتنا باللحظة التي يطلب فيها بابرازو من مارشيلو في «حياة حلوة» أن يدخله معه إلى الشقة بغية التقاط صور لجسد شتاينر.

أخذ المصور صورة فيلليني، وأسرع بها إلى إحدى محطات التلفاز التي بثَّتها مع الأخبار. ارتفعت صيحات الاحتجاج على الفور، فحوصرت المحطة بالمكالمات الهاتفية المعبرة عن السخط العام، وهدَّد أصحاب الإعلانات بإلغاء إعلاناتهم. لقد ارتاع الجمهور. والصورة استثارت رد الفعل الذي استحقته باعتبارها اعتداء فاضحاً على خصوصية حبيب إيطاليا فيلليني. ورفضت باقي المحطات الصورة شأن كل صحيفة ومجلة بما فيها صحف الفضائح. ولم يُعرف إن فعل أصحابها ذلك بسبب شعورهم الإنساني، أم بسبب علمهم بالاستجابة السلبية التي أحدثها العرض الأول للصورة.

لقد قضيت الشهور الأخيرة من حياة فيلليني معه، على أنني لم أعرف ولم يعرف هو أنها كانت الأخيرة. ولم ألحظ إلا في تلك الفترة نغمة الحزن المتوانية في صوته، والتي حدَّت من تبسُّطي معه كثيراً. فهمت أن صحته قد ساءت، وأنه كان يشعر أنه مهدد جسدياً. كان يرى أن فكرة العجز أفظع من رعب الموت. كان حزيناً للغاية على الأفلام التي لم يصنعها بعد أن أيقن أن ليس له مستقبل ذو شأن كمخرج.

كان غير متأكد من إنجاز حتى ماسماه «الفيلم المحدود» الذي كان من شأن طبيعته المحدودة أن تجعل إنجازه ممكناً ووشيكاً. لقد وعد جيوليتا قبل أن يمرض بأن يصنع فيلماً لها يكون هدية في ذكرى زواجهما الخمسين. وكانت هي تود أن تمثِّل في فيلم آخر من أفلامه، فاستذكر فيلم «دفتر مخرج»، وفكر في عمل فيلم

عنوانه «دفتر ممثل» يجتمع فيه بعد افتراق جيوليتا وماسترورياني. ولقد كان ذلك أقل المشروعات التي فكر فيها طموحاً من حيث ميزانيته الصغيرة نسبياً.

عندما سمعت أن فيلليني قد مات كنت متيقنة أنه مات مسحوق القلب أياً كان السبب الظاهر. لقد مات الولد فديريكو، والرجل والمخرج فديريكو فيلليني، أما فيلليني الأسطورة فهو مستمر في الحياة.

بعد رحيل فيلليني اكتسبت أفلامه حياة جديدة. فهي الآن تتنقل بين دور السينما من نيويورك إلى نيودلهي. ومن ساوباولو إلى سنغافورة. وتتصدر الصحف الصادرة في لغات عديدة حكايات متقدة العاطفة عن فيلليني. وفي إيطاليا نال فيلليني بعد موته الشهرة الواسعة التي راغت عنه في حياته. فخلال فترة السبات، كانت وسائل الإعلام تقدِّم تقارير متواصلة عن حالته الصحية. وعرض التلفاز مشاهد عديدة من أفلامه إضافة إلى عرض أفلام كاملة. لقد دخل فيلليني فجأة الى كل منزل في إيطاليا، واعتبره صديقاً جميع الذين لم يشاهدوا واحداً من أفلامه. وظن الإيطاليون جميعاً أنهم قد عرفوه فشعر كل واحد منهم بالخسارة. وهكذا أصبح فيلليني أشهر رجل في البلاد. لقد صار في موته أشهر منه في حياته.

عُلّقت على النوافذ في روما أعلام كُتب عليها: «تشاو، فيلليني». ووضعت المطاعم التي كان يتردد إليها أشرطة سوداء حول صوره. وبقيت تلك الأشرطة عدة أسابيع، ثم انتُزعت- لقد انتمى فيلليني إلى الأبدية.

وفي حفل تكريم ذكراه في شنيشيتا، عُلّقت وراء تابوته لوحة السماء الكبيرة التي استخدمت في فيلم «المقابلة». وكان ذلك مناسباً للغاية، إذ أظهرت تلك الستارة القوسية سماء زائفة، هي الواقع الذي عاشه.

لم ينبس أحد من المشيعين الذين مرّوا بالنعش أرتالاً. كان الصمت مطبقاً. كانوا يتوقفون قرب التابوت قليلاً، ويضعون وروداً وهدايا وتذكارات.

كان بين فيلليني وأنطونيوني معرفة واحترام متبادل، غير أنهما لم يكونا صديقين حميمين. وفي أواخر عام ١٩٩٢، وعندما قلَّد رئيس جمهورية إيطاليا أنطونيوني وساماً في قصر كويرينالي Quirinale كان فيلليني حاضراً.

قالت إنريكا، زوجة أنطونيوني: «إن زوجها كان جالساً على كرسي طبعاً، أما باقي الحضور فقد اضطروا إلى الوقوف». كانت السكتة التي أُصيب بها منذ عدة سنوات قد جعلت الوقوف صعباً عليه خلال ذلك الحفل الطويل.

وكان معروفاً أن فيلليني مصاب بالتهاب المفاصل، ومع ذلك بقي واقفاً حتى نهاية البرنامج الذي لابد أن تكون الآلام المبرحة قد جعلته يبدو بلا نهاية.

لقد واجه فيلليني أمرين أحلاهما مرٌّ، وهما أن يحضر ويتألم أو يتغيب ويتألم. وكان تغيُّبه سيُلحظ أكثر من حضوره، وسيفسَّر على أنه إما لايتعامل بالاحترام اللائق مع زميل كبير وإما أنه هو نفسه مريض.

وعلى الرغم من مرض أنطونيوني فقد كان هناك مع إنريكا وسط الجموع التي اصطفت بغية إلقاء نظرة أخيرة على جسد فيلليني المسجى على المنصة الخامسة.

وكان بين المشيعين البيرتو لاتوادا وزوجته، وكارلا ديل بوجيو الذي صنع «بلا رحمة» و «أضواء حفلة المنوعات» مع فديريكو وجيوليتا الشابين. إن لاتوادا هو أول من أعطاه اسم مساعد مخرج في «أضواء حفلة المنوعات». قال لي: «بدأ عمله بعدي. وقد اكتشفت أن لديه مايودُّ قوله للعالم». ولاتوادا هو الذي أعطى جيوليتا أيضاً أول دور لها على الشاشة في «بلا رحمة». أخبرني لوتوادا فقال:

«كانت جيوليتا رابطة الجأش نسبياً. ولكنها أجهشت بالبكاء حالما شاهدتنا. قالت لنا: كنا نحن الأربعة معاً عندما كنا شباباً وسعداء. كم يبدو ذلك الماضي قريباً!».

كان ماسترورياني الوحيد الذي جهر بالنقد بعد احتفال التكريم في شنيشيتا، والذي كان أحد أعظم الاحتفالات في إيطاليا الحديثة. سأله الصحفيون عما يقول

عن صديقه فقال: إننا نكرمه الآن وهو ميت، ولما كان حياً لم نساعده على صناعة الأفلام. يتحدث الجميع عن عبقريته، ولكن أحداً لم يقدِّم له العون طيلة السنوات الماضية. نحن نحتاج إلى مزيد من التأمل لندرك كم كان الرجل عظيماً».

وقالت صوفيا لورين التي وقفت على المنصة مع ماستروياني وفيلليني منذ شهور فقط أثناء توزيع جوائز الأكاديمية: «لقد انطفأ نور عظيم، ونحن الآن في ظلمة جميعاً. إن العالم سيزداد كآبة من غير مخيلته».

وحضرت حفل التكريم في شنيشيتا لينا ويرت موللر Lina Wartüller التي بدأت العمل كمساعدة لفيلليني في «ثمانية ونصف». كانت تضع على عينيها نظارتها المميزة ذات الإطار الملوَّن بالأبيض الخفيف، وتعكز على عكازين. . كانت قد سقطت من أعلى شجرة وهي تقطف الثمر.

قالت لي: «لقد سُئلت مئات المرات عما تعلمت من فيلليني. كنت في سن العاشرة عندما استمعت إلى برنامجه الإذاعي. قرأت عمله، وأعجبتني رسومه. شاهدت أول أفلامه. التقيت به».

نظرة خاطفة من عينيه المفعمتين بالحياة. حاجباه. كان شديد الفضول. وقد أحب الحرية، وكان كثير المزاح. وكنت تشاركه في ذلك. عندما تكون معه، تكون في قلب زوبعة. هيهات أن تلحق به. كان يقول:

اتبعني وثباً. كان على المرء أن يثق ولايتردد. إن خفت أو ترددت أصابك أذى.

لقد فكرت في أكثر ماكان يجذبني إليه، وأنا أعرف ماهو: كان يتحدث إلى مخيلتي.

لن يغفل فديريكو الجانب التهكمي الهزلي مطلقاً. كان يبحث دائماً عن النضارة ويتحاشى التجمد. إني عرفت فديريكو الرجل، والمخرج، والفنان، والوغد.

وبما أني كنت ألازمه كمساعدة له، فقد أدركت أهمية الاختيار بالنسبة إليه. كان يحتاج إلى عالم الاختيار، وبعد ذلك كان يرغب في التخلص مما قرر أن يهمله. كنت أقول له: لاتمزق تلك الأوراق، لكنه كان لايصغي إليَّ. كان التمزيق عملاً إيجابياً لأنه كان يُقصي ماعزم على إغفاله تماماً.

كانت معرفة فديريكو تشبه فتح نافذة على منظر عريض. وقد عرفته في الفترة التي أعقبت الحرب العالمية الثانية، والتي تميزت بالحيوية والإبداع، وكنت محظوظة في ذلك. كان فديريكو فناناً أكثر من كل من عرفت، ولو سمع قولي هذا لأغضبه.

إن دخول فديريكو إلى حياتي كان منحة كبيرة جداً. فلقد علمني الكثير عندما عملت معه. ولما أردت التخلي عن العمل قبل إنجاز الفيلم، لأن فرصةً سنحت لي لعمل فيلم خاص بي، لم يغضب، بل أسعده ذلك، وساعدني أيضاً على تمويل بعض الأعمال الأخيرة في فيلم «السحالي».

قبل أن شرعت في العمل، قابلت فديريكو في فريجيني. كان البحر مائجاً، والسماء غائمة. قال لي: احكي قصتك وكأنك تتحدثين مع صديق».

عندما كانت ويرت موللر تعمل مع فيلليني، أُعطيت صورةَ وجهٍ حجمها حجم طابع، وطُلب منها البحث في إيطاليا عن فتاة مجهولة تشبه كلوديا كاردينالي.

قالت: «أراد فديريكو كلوديا لأداء دور، ولكنه كان يعتقد أن زوجها، وكان منتجاً ثرياً، لن يسمح لها بذلك. لذلك نشرنا إعلاناً في الصحف يصف الممثلة المطلوبة. سألنا في الإعلان أسئلة محددة من مثل: هل وركاكِ لهما الحجم ذاته؟ هل تميزين في نفسك هذا النوع من الجمال؟ إذا كنت كذلك تعالي إلى هذا المكان».

ولبَّى الدعوة مئات الفتيات. كان وصفاً عاماً قد نشر في الصحف، ومع ذلك فإن «الفتيات» اللواتي أتين لم يكن فتيات مطلقاً، بل نساء يصلحن أماً للشخصية، وكان وزن بعضهن ضعف وزنها.

وتابعت ويرت موللر قائلة: «أتذكر كيف امتلأ المكان بالنساء من شتى الأنواع. كانت أعمارهن تتراوح بين الثانية عشرة والثمانين. وكن مختلفات تماماً عن الوصف الذي وزعناه. كانت الفروق لاحد لها، وكانت الكثيرات منهن غير جميلات على الإطلاق. كن مجموعة حيوانات. وكنا نحن غجراً يبحثون عن مولد جمال جديد. وظهرت وسط المجموعة امرأة محدودبة الظهر، وأخرى عوراء. كانت السمة المميزة للحشد في نظري هي التفاؤل المدهش. لقد كن جميعاً متفائلات على نحو لا يصدق.

اخترت من بين المئات خمساً اشتركن في المسابقة النهائية. كنَّ جميعاً جيدات، إلا أن واحدة منهن كانت متميزة من الأخريات. كانت كاملة، وكانت تشبه كاردينالي أكثر من كاردينالي، وكانت أصغر سناً منها أيضاً. عرفت أن فديريكو سيولع بها.

وفي أثناء ذلك، اتفق أن التقى كاردينالي، وتحدثا عن الموضوع، فوافقت على الفور. ولم تحصل على الدور تلك الفتاة المسكينة التي اخترتها.

عملت معه مساعدة مخرج زهاء ثلاثة أشهر كانت من أروع الأيام في حياتي. لم أشعر بمثل تلك السعادة من قبل. لقد أحببته، وكل امرأة التقت فيلليني أحبته.

يتحدث الناس الآن عن جيوليتا وعن الحزن الذي سيورثه إياها فقدان فديريكو. وهذا صحيح. ولكن عندما رأيتها في الجنازة قلت في نفسي: ماأسعد تلك المرأة التي أحبت رجلاً مثل فديريكو طيلة خمسين عاماً.

إنني أرثي لها لأنها فقدته، وأغبطها لأنها عاشت معه تلك المدة الطويلة».

وقال لي أنطوني كوين الذي أدى دور زامبانو، وهو رجل قوي ضعيف العقل أحبته جيلسومينا التي أدت دورها جيوليتا في «الطريق»:

بدأت حياتي ثانية مع فيلم «الطريق». لقد شرع لي كل الأبواب. لم يكن النص الذي أراني إياه فديريكو أكثر من أربع صفحات، ولكن الشخصية التي أرادني أن أقوم بدورها كانت شخصية جميلة. كنت عملت مع زوجته سابقاً، وأخبرتني عن القصة.

لم أكن أحسن التكلم بالإيطالية عندما التقيت فديريكو. تكلمت معه بالإسبانية. ولم أعرف آنذاك إن كنت سأتكلم في الفيلم بالإنكليزية أم بالإيطالية أم بالإسبانية. قال: لايهمُّ. قل الأرقام فقط. مايهمُّ هو تعبير وجهك وشخصيتك. لاتفقد الشخصية وأنت تحاول التركيز على تذكر الدور.

كان فيلليني لايحب التحليل. وفي أثناء الإخراج كان يحب أن يرى شخصية الممثل تظهر للعيان. وذلك يرجع إلى كونه فناناً تعوَّد أن يرى الشخصية تنبثق من رسمه.

استطعت أن أتماهى مع فيلليني لأنني أحيا مع عفريت duende. وهذي كلمة اسبانية تعني الروح المسيرة لك من داخلك. ولقد شعرت أن تلك الروح تسكن فيه وهو يُخرج «الطريق». لقد كنت زامبانو! وعلمت أن فيلليني لن يتوقف. كان يمكن أن يعمل سبعة أيام في الأسبوع.

في عام ١٩٢٩ كان والدي يعمل مصوراً في هوليود. ولما أُدخل الصوت لم يعرفوا مايعملون. هل تروي الكاميرا القصة أم الكاتب؟ قال جيمس وونغ هاو James Wong Howe: إن الحذف لايتمُّ إلا للتكتم على سرّ. والتلفاز يتكتم على كل شيء. ولقد اقتصد فديريكو في لقطاته بغية إضفاء الدلالة عليها.

كنت أجري مقابلة في أحد الأيام مع صحفي. وأنا دائماً جاد حين أقوم بذلك. ولما انتهت، جاءني فديريكو وقال لي: لِمَ قلت الحقيقة السخيفة المبتذلة؟ قلت لهم: إن أمك كانت هندية مكسيكية؟ لِمَ لم تقل لهم: إنها كانت أميرة هندية؟

كان له عالم أحلامه مثل سرفانتس أو شكسبير. الخيال يُغْني الحياة، وهذا ماعالجه فيلليني. الواقع ليس سينما، فالسينما تخيل. كان شغوفاً بما يعمل. إن الفنانين في السينما قلة، وفيلليني كان واحداً منهم.

كان فديريكو يتصف بما يتصف به الطفل من انفتاح، وسذاجة بأحسن معاني الكلمة. كان يتعلم من كل واحد، فكان مثل إسفنجة عاطفية. ولكنه كان يُعنى بالتفاصيل، وعنايته بها اتصفت بالنضوج والخصوصية والدقة المتناهية.

أما جيوليتا فقد كان العمل معها رائعاً - جيلسومينا، الفتاة العذبة الضالة. كنت أعتقد أنه سيكون لها شأن كبير في المستقبل. لم تمثل في أفلام كثيرة كما توقعت أن تفعل، ولكن موهبتها رائعة، وقد أنجزت هي وفيلليني معاً أعمالاً ممتازة جداً.

أنا آسف يافديركو لأنني لم أقضِ وقتاً أكثر معك، لم أقضِ وقتاً خاصاً أكثر. فالوقت الخاص بالنسبة لي هو الوقت الذي تقضيه مع شخص آخر. أنا أبحث عمن يختلف عني. وأظن أن معظم الناس يبحثون عن أمثالهم. لم يكن فيلليني مثل أي واحد».

وقالت لي ناديا جري أنها تعلمت الكثير من فيلليني، وتعلمت ذلك من مجرد مراقبته وهو يُخرج. وقالت: «إن المخرجين السيئين يصلون متأخرين، غير حليقي الذقون. ثم يأخذون بالصياح. وهم إنما يصيحون لأنهم لايعرفون ماذا يعملون. ويظنون أنهم إذا صايحوا أحداً فإن الناس سيعتقدون أنهم موهوبون.

وكان السيد فيلليني يأتي إلى موقع العمل في الوقت المحدد لابساً ربطة عنق، مبتسماً، ويناقش كل شيء مع الممثلين والفنيين جميعاً. وهو إنما كان كذلك لأنه كان يعرف مايريد. كان يرتجل، ولكنه كان يعرف. ما أقبل علينا صائحاً قط.

كنا أحياناً نعود إلى روما بالسيارة معاً ونتحدث. لم يكن يتحدث عن الفيلم، بل عني. كان يُبدي اهتماماً بما كنت أواجه من مشكلات آنذاك. وإنه ليحزنني أن أتصور العالم وقد خلا من فيلليني».

وبعد موت فيلليني بقليل تحدث معي جور فيدال Gore Vidal فقال: دعاني جورينو، ودعوته فرد Fred. كان هو البادىء. ولم يقل لي كيف كان يقع اللقب في نفسه، إلا أنه كان يرد عليه دائماً. كان رجلاً عظيماً وظريفاً جداً، ولكنه كان يعاني عقدة كنيسة سيستين Sistine.

كنا نرتاد المطاعم ونتناول الكثير من الطعام، ونتحدث عن أمور مهمة من مثل ميرا بريكنريدج Myra Breckenridge. إن السينما هي اللغة الوسيطة للثقافة الحديثة. كان فديريكو تواقاً إلى معرفة المزيد عن مي ويست، ولايملُّ من ذلك. لم يصدقني حين أخبرته كم طال بي الوقت حتى أدركت أن ميرا Myra رجل. قلت له: إنني كنت أعتقد أن تأليف الكتب هو الذي ينطوي على اكتشافات مفاجئة سعيدة لا صناعة الأفلام. وقال: إن صناعة الأفلام هي ذلك الفن بالنسبة إليه، وأعتقد أنها كانت كذلك».

إن المخرج الأميركي جون لانديز John Landis قد شاهد فيلم «توبي داميت» وأعجبه، إلا أنه صرَّح أنه لم يكتشف فيلليني حقاً إلا عند مشاهدة فيلم «ساتريكون»:

«كنت وأنا في الثامنة عشرة أشتغل في يوغسلافيا مع العاملين في فيلم «أبطال كيلي» Kely's Heroes. ذهبت مع صديق لي إلى تريست Triste لابتياع كنزات رخيصة. رأيت فيلم «ساتريكون فيلليني» يعرض في إحدى دور السينما. لم أفكر في الفيلم إلا بعد أن اشتريت تذكرة وجلست في الصالة، وبالطبع لم يكن هناك أي ترجمة.

بعد عام ذهبت إلى جينيف، وكان «ساتريكون» يعرض هناك. كان مكتوباً على المدخل بشكل واضح: «ساتريكون فيلليني» مع ترجمة إلى الفرنسية والألمانية. اشتريت تذكرة طبعاً، ودخلت.

وحين شاهدت الفيلم مرة ثالثة في لوس أنجلس مترجماً إلى الانكليزية أدركت أن فيلليني رسام، أو فنان يستخدم الكاميرا كما يستخدم الرسام الفرشاة.

ليس عندي أي حل للمعضلة القائمة بين الفن والتجارة. إن جميع صانعي الأفلام قد أذلَّوا أنفسهم في استجداء المال. وفي إيطاليا، ربما تبدلت الحكومات خمسين مرة منذ الحرب العالمية الثانية، غير أن الإيطاليين سيذكرون فيلليني وأعماله طويلاً بعد أن يطوي النسيان ذكرى المنتجين والممولين الذين قالوا: إنه عديم الشعور بالمسؤولية.

التقيت فيلليني أول مرة عندما كنت في روما للدعاية لفيلم «أميركي مستذئب في لندن». وكان ماريو لونجاردي، الذي عمل مع فيلليني دائماً، هو وكيل الدعاية والإعلان. وهو الذي عرَّفني وزوجتي ديبورا بفيلليني، ثم تناولنا الغداء معاً، ولهونا طويلاً.

كانت ديبورا حاملاً بابنتي راشيل، وقد أمسك فديريكو يدها طيلة وقت الغداء. وحتى هذا اليوم تقول ديبورا دائماً عند مجرد ذكر اسمه: إنه عبقري.

كنا نتبادل النكات. لقد كان دائماً طيب النفس ضحوكاً. والآن كلما سمعت نكتة تمنيت لو أستطيع أن أرويها له».

وتحدث سبايك لي Spike Lee عما ألهمه إياه فيلليني في حياته، وعن لقائه المخرج العظيم في روما. حين شاهد أول فيلم له كان طالباً في الثانوية.

قال: لقد أظهر لي الفيلم أنه لاحدّ لما يمكن أن يعمله الإنسان. حلمت باللقاء به، وبعد أن أصبحت مخرجاً، أتيحت لي فرصة تناول العشاء معه في روما.

تحدثنا عن مشكلاتنا في التعامل مع المنتجين والاستوديوهات. وفي ذلك الوقت كنت أنا أواجه متاعب مهنية في الاستوديو، ومتاعب شخصية مع صديقتي. كنا تخاصمنا، وتباعدنا، وكنت أريدها أن تعود. وفي الاستوديو كنت أواجه مشكلة الحذف النهائي الذي سيجري على فيلمي. فقال لي فيلليني: يجب أن تقاتل من أجل ذلك. يجب أن تحصل على ماتريد. وأنت محق في ذلك. وبالطبع كان فيلليني في موقع أفضل من موقعي لجعل الآخرين يذعنون للمطالب.

وقلت: ومارأيك في صديقتي التي هجرتني ولاتكالمني؟ لاأعرف لماذا اعتقدت أنه خبير بالنساء لأنه كان يصنع أفلاماً عظيمة.

ماتفوّه بكلمة، بل التقط منديلاً ورقياً من المطعم، وأخذ يرسم عليه. رسم صورة لي وأنا راكع أتوسل، ورسم فوق رأسي دائرة كتب ضمنها: أرجو أن تسامحيني. قال: اعطِ هذه لصديقتك.

ولما عدت أعطيتها المنديل. أُعجبت به إعجاباً شديداً، واحتفظت به، ولكنها ظلت تصارمني. ثم لم نتواصل بعد ذلك.

والتقيت صديقة أخرى تحظى باهتمامي. وعلمت أن علاقتي مع الأولى كانت خطأ، أو خطأ مضاعفاً، لأنها لم تُعِد إليَّ الرسم. ليتني أعرف كيف أسترجع صورتي التي رسمها فيلليني».

ولما أوفدت شركة يونيفيرسال ستيفن سبيلبيرغ إلى روما للدعاية لفيلم «المبارزة»، كان حريصاً على اغتنام الفرصة لمقابلة فديريكو فيلليني. وبما أنه كان فارغاً من العمل، فقد التقى المخرج الشاب الذي كان يشق طريقه إلى مستقبل لم يتنبأ به فيلليني، ولم يتصوره سبيلبيرغ نفسه أيضاً.

يتذكر ماريو لونجاردي ذلك اللقاء السعيد، ويتذكر خجل سبيلبيرغ وتهذيبه. أُعجب به فيلليني، وتناول معه أحد أغديته الطويلة المتمهلة. عند نهاية الغداء تناول سبيلبيرغ كاميرا صغيرة ورخيصة وطلب في لطافة، إن لم يكن في شيء من التوتر، أن يأخذ صورة مع فيلليني. لم يمانع فيلليني مطلقاً، حتى حين تبين أنه أخذ أكثر من صورة.

وفيما بعد كتب سبيلبيرغ إلى فيلليني قائلاً: إنه يحتفظ بالصورة في مكتبه، وأنها قد جلبت له الحظ.

وفي عام ١٩٩٣ مُنح سبيلبيرغ جائزة الأسد الذهبي في مهرجان البندقية السينمائي. وكان فيلليني في ذلك الوقت بالذات يتماثل من السكتة في مشفى

فيرارا. وعلى الرغم من المعاناة، فإن فيلليني قد كتب إلى سبيلبيرغ مهنئاً بالجائزة.

وفي رسالة مؤرخة في العاشر من ايلول عام ١٩٩٣، ومرسلة إلى فيلليني، يقول سبيلبيرغ الذي كان يظن مع الجميع أن فيلليني كان يتماثل من مرضه:

«أرجو أن تقرأ هذه الرسالة وأنت على مايرام. لقد كنت من المعجبين بك منذ استطعت أن أشاهد الأفلام. والجائزة التي مُنحتُها كان لها وقع مضاعف في نفسي عندما علمت أنها قد مُنحت هي ذاتها لك منذ أعوام على مجمل أعمالك التي حظيت بالتقدير والثناء. كانت أفلامك مصدر إلهام عظيم لي. فهي قد أسهمت أكثر من أي أفلام أخرى في تحديد الفيلم كفن. أنا آسف لأنني لم تتح لي فرصة رؤيتك في البندقية، غير أنني على ثقة من أن دربينا سوف يتقاطعان في المستقبل».

وأنهى سبيلبيرغ رسالته قائلاً: «تقبَّلْ مني أطيب التمنيات وأنا أتابع مشاهدة أفلامك، وأستلهمها أكثر فأكثر».

وكانت هذه الرسالة آخر رسالة قرأها فيلليني.

نُقل جثمان فيلليني إلى كنيسة سانتا ماريا ديجلي أنجلي في اليوم الذي أعقب توديعه في شينشيتا. حضرت الصلاة هناك أسرتا فيلليني وجيوليتا وأصدقاؤهما. ولم يقتصر الحضور على أهل السينما، بل ضمَّ رئيس الجمهورية، وقادة الحكومة. قال رئيس الوزراء كارلو شيامبي: إن إيطاليا قد فقدت «شاعرها القومي العظيم».

وفي الشوارع المحيطة بالكنيسة اصطف محبو فيلليني، الناس الذين لم يعرفهم، ولكنهم عرفوه. وكان بينهم النُدُل، وسائقو سيارات الأجرة في روما. وساق عدد كبير من السائقين سياراتهم إلى أقرب موضع ممكن من الكنيسة، فأحدثوا مزيداً من الازدحام. إن آلاف المحتشدين الذين لم يعرفوا فيلليني شخصياً قد أحزنهم فقده مع الملايين التي كانت تشاهد أخبار التلفاز.

قالت جيوليتا للأهل والأصدقاء: إن لبس السواد لاضرورة له، إذ «أن ذلك لن يعجب فيلليني»: كانت نظارة سوداء تخفي عينيها اللتين كانتا حمراوين، ومغمضتين تقريباً من البكاء. وكانت تعتمر قبعة تخفي كامل رأسها الذي تساقط شعره من المعالجة بالأشعة، وهو الأمر الذي أفلحت في إبقائه سراً.

وخلال طقوس الكنيسة كانت جيوليتا تحكم قبضتها على سبُحتها. وعند انتهاء الصلاة، وفي أشد اللحظات إثارة للمشاعر، رفعت جيوليتا ذراعها والسبحة في يدها، ولوَّحت بها مودعة فديريكو، وهمست: «تشاو، ياحبيبي».

ودلَّ ذلك ضمناً على أن جيوليتا كانت تشعر أنها سوف تلتحق به في الحال. والمقربون من فديريكو وجيوليتا كانوا مدركين أنها لن تعيش بعده طويلاً، وأنها كانت تعلم بذلك.

رافق جثمان فيلليني إلى مسقط رأسه أخته مادلينا وابنتها فرانشيسكا. لم تذهب جيوليتا إلى ريميني، بل بقيت في روما. والسبب الذي قدمته هو أن حالتها لاتسمح بها بالقيام بالرحلة. وكان هذا صحيحاً. وكان صحيحاً أيضاً أنها كانت مريضة جداً. عادت إلى الشقة في مارجوتا منسحقة القلب.

تذكرت كلماتها لي منذ سنوات خلت: «إن أهم دور أديته في حياتي هو دور زوجة فديريكو فيلليني». ثم أضافت: «ولكن عندما يعيش الزوجان معاً مدة طويلة كالتي عشناها، فإن الأدوار تتبدل، حتى في غضون نهار واحد، وقد مرت أوقات كنت أنا فيها زامبانو، وكان هو فيها جيلسومينا». من غير حضور فيلليني المتفرد، بدا منزلهما خاوياً. وفي الوقت الذي كانت فيه جيوليتا تقاتل من أجل حياتهما، كانت ترزح تحت وطأة فقدان زوجها

الذي عاشت معه خمسين عاماً، ومخرجها الكبير، وصديقها الحميم.

حاول شقيقها ماريو، وشقيقتها ماريولينا، وابنة أختها سيمونيتا أن يواسوها. وسيمونيتا هي إبنة أختها يوجينيا التي كانت أصغر منها بسنة فقط، والتي ماتت منذ بضعة أعوام. تذكرت سيمونيتا حين كانت تحملها أمها في المطار وهما ينتظران الخال فديريكو والخالة جيوليتا العائدين من هوليود بالجائزة. لقد فاز فيلم «الطريق» بالأوسكار كأفضل فيلم أجنبي، واعترف بهما كفنانين مشهورين في العالم. لم تكن الفتاة الصغيرة لتدرك شيئاً من هذا، إلا أنها كانت تشعر بالسعادة العظيمة في تلك اللحظة. نزل الخال فديريكو والخالة جيوليتا من الطائرة، وكانت جيوليتا هي التي تحمل الجائزة، وكانت تلوِّح بافتخار عند رؤية يوجينيا وسيمونيتا.

جلس أهل جيوليتا معها وهي تقرأ الرسائل والبرقيات التي وصلتها من الرؤساء بوريس يلتسن، وميتران، والامبراطور أكيهيتو إضافة إلى الأصدقاء القدامى والمعجبين الذين لم يجدوا وسيلة أخرى للتعبير عن إحساسهم بالفقدان.

وفي كل صباح، كانت جيوليتا تدخل إلى المطبخ، حيث تشغل المذياع من تلقاء ذاتها، كما اعتادت أن تفعل سنين عديدة، وتصغي إلى كل مايقال عن فيللني. كان يصعب عليها أن تدخل إلى غرفة المعيشة التي دعاها فيلليني غرفة التفكير.

تلقت جيوليتا عروضاً لأداء أدوار، ورسائل من مهرجانات، ومتاحف، واقتراحات حول مشروعات وبرامج. كان من المحتمل أن يحول مسرح برودواي «جولييت والأشباح» إلى فيلم موسيقي، وهو مشروع كانت تتمنى أن تشارك فيه. كان مارفن هامليش راغباً في تأليف الموسيقى،

وتحدثت هي وفيلليني عن التغييرات التي أرادا أن يجرياها حتى تتوافق الشخصية مع تصور جيوليتا.

كانت جيوليتا مطلوبة في كل أنحاء العالم. وفجأة غاب فيلليني، واستحالت دعوته في تلك السنة، أو في السنة التالية، أو في السنة التي بعدها، لذلك صارت جيوليتا مطلوبة من الجميع. أُتيحت لها فرص للسفر الذي كانت تحبه، وأسعدها أن تحضر مهرجانات عرضت فيها أفلام فيلليني التي مثلت فيها، وكانت معتزة بها اعتزازاً كبيراً، فعلى الرغم من كل شيء، كانت تلك الأفلام أولادها أيضاً.

ومع ذلك، فإن صحة جيوليتا قد تدهورت تدهوراً مريعاً بعد وفاة زوجها. فالقوة الروحية التي قاومت بها المرض وزوجها على قيد الحياة قد استُنفدت. وهذا أدَّى إلى انتهاء حياتها العامة. ومابقي لها إلا الحياة الخاصة، والتي اقتصرت هي أيضاً على الذهاب من شارع مارجوتا إلى المشفى.

قضت ماتبقى لها من الحياة في البيت ماأمكنها ذلك، إلا أن المعالجات في المشفى أخذت تزداد. وخلال الشهور الأخيرة أعجزها الضعف عن الذهاب إلى البيت. أُوْصي أهلها بالاستعداد. واقتُرح عليهم التفكير في ترتيبات الجنازة. وظلت جيوليتا متشبثة بالحياة.

إن إرادة الحياة القوية عندها، حتى من غير زوجها، قد أثَّرت في نفوس الأطباء تأثيراً عميقاً، غير أن تعبيراتهم الحزينة كانت تكشف الحقيقة. كانت روح جيلسومينا وكابيريا، وجيوليتا نفسها، وراء منع الأطباء من إعلامها بما لاتودُّ سماعه كما فعلت طيلة مرضها. وبالطبع كانت في أعماقها تعرف، ولكن الكلمات الملفوظة كانت تجعل الموت يبدو أكثر واقعية وأقرب حدوثاً.

قالت للأطباء: «لماذا تخبرونني بما لاأستطيع أن أصنع به شيئاً؟ لاأحب سماع ماأكره. وأريد أن أعيش ماتبقى لي من وقت بأفضل طريقة ممكنة».

كان يمكن أن تقول هذه الكلمات في أحد أفلام فيلليني.

عاشت جيوليتا ماسينا خمسة شهور فقط بعد وفاة زوجها. ماتت في روما في ٢٣ آذار عام ١٩٩٤.

منذ سنة إلا أسبوع فقط كانت تجلس وسط الجمهور في هوليود وتشاهد زوجها وهو يتسلم الأوسكار. لقد شاركته في إنجاز العمر شخصياً ومهنياً. وحين كانت الدموع تملأ عينيها، وتنساب على وجنتيها، قال لها متودداً: لا تبكي ياجيوليتا. لقد كانت تلك اللحظة أكثر اللحظات إثارة في تاريخ الأوسكار. لم يكن فيلليني ولاجيوليتا من الأحياء عندما وُزِّعت جوائز الأوسكار التالية. وفي تلك اللحظة كان يهمُّ جيوليتا مع ذلك أن لايلوِّث الدمع سترتها البيضاء الملمَّعة التي استغرق اختيارها وقتاً طويلاً.

جفت دموع الفرح في عيني جيوليتا، وتلاشى الأسى الذي أعقب مرض زوجها ثم وفاته.

لبست تنورة سوداء طويلة كانت اختارتها لاحتفال الأوسكار لأنها اعتقدت أنها تظهرها أطول وأنحف. كان شعرها في احتفال الأوسكار قصيراً وناعماً، أما بعد موتها فقد كان من الضروري اعتمار قبعة بيضاء تخفي ماأفسدته المعالجات التي خضعت لها. كانت في إحدى يديها سُبحة اللؤلؤ النفيسة التي ودَّعت بها فديريكو، ووردة حمراء. وفي اليد الأخرى كانت تحمل صورة صغيرة لفديريكو قريباً من قلبها.

لم يفاجىء موت جيوليتا السريع بعد فيلليني أولئك الذين عرفوهما

وعملوا معهما. كان العديد من الأصدقاء والمساعدين يعتقدون أن أحداً منهما لن يعيش طويلاً من غير الآخر.

«نقلت جيوليتا إلى ريميني لتكون مع فيلليني».

كان عيد الفصح يبعث الحزن في نفس جيوليتا حتى في الأعوام السعيدة، إذ كان يذكرها بالفصح الذي مات فيه طفلهما. ماتكلمت عن ذلك قط، لأنها لم تكن ترغب في إفساد العطلة على الآخرين. وماكان يعرف ماتعانيه إلا فديريكو. وفي عام ١٩٩٤، أي بعد خمسين عاماً تقريباً على وفاة طفلهما، وقبيل عيد الفصح، ماتت جيوليتا.

كانت كلمات جيوليتا الأخيرة: «سوف أقضي عيد الفصح مع فديريكو».




شارلوتينا» كاريكاتير بريشة فيليني عن شارلوت شاندلر مع زهرة مع القلم

# الفهـــرس

## القسم الثالث

## فيلليني

٣٠٠٠ ط ١/٧/١٩٩٩




حينما يتذكر فيلليني يفتح أبواباً واسعة على حياته الشخصية، يعترف برغبات الطفولة وأوهامها، يتذكر حياته العائلية المضطربة، وخطواته الأولى نحو الفن، في الرسم والسينما، ويتذكر رحلاته الغريبة وحكايات الحب، والأصدقاء، والشوارع والسيارات، ودور السينما، والولادات الصعبة لأفلامه، ممثلاً وكاتباً ومخرجاً لامعاً، هو الأكثر تأثيراً في تيار الواقعية الايطالية التي أخذت مكانها الواضح في تيارات السينما العالمية، بعد الحرب الكونية الثانية، ومازال تأثيراتها واضحة حتى اليوم.



الطباعة وفرز الألوان مطابع وزارة الثقافة

دمشق ١٩٩٩

سعر النسخة داخل القطر ٣٢٥ ل.س

في الأقطار العربية ما يعادل ٦٥٠ ل.س